



FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

# POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA: CONTEXTOS, ENSAIOS, ENTREVISTAS, METODOLOGIAS.

Rui Torres (ORG.)



edições UNIVERSIDADE  
FERNANDO PESSOA



## FICHA TÉCNICA

### TÍTULO

Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias.

### ORGANIZADOR

Rui Torres

© 2014 - Universidade Fernando Pessoa

### EDIÇÃO

edições Universidade Fernando Pessoa  
Praça 9 de Abril, 349 | 4249-004 Porto | Portugal  
Tlf. +351 225 071 300 | Fax. +351 225 508 269  
edicoes@ufp.edu.pt | www.ufp.pt

### DESIGN

Oficina Gráfica da Universidade Fernando Pessoa

### ISBN

978-989-643-121-1

Este livro contém alguns dos resultados do projecto 'PO.EX'70-80 - Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa', financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia com fundos da União Europeia com a Referência PTDC/CLE-LLI/098270/2008, o qual teve como Investigador Responsável Rui Torres, e como Instituição Proponente a Fundação Ensino e Cultura Fernando Pessoa (FECFP). Teve Início a 01-03-2010 e terminou em 28-02-2013. O Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa está disponível em <http://www.po-ex.net>

OS CONTEÚDOS DESTA EBOOK SÃO DA INTEIRA RESPONSABILIDADE DOS AUTORES

Reservados todos os direitos. Toda a reprodução ou transmissão, por qualquer forma, seja esta mecânica, electrónica, fotocópia, gravação ou qualquer outra, sem a prévia autorização escrita do autor e editor é ilícita e passível de procedimento judicial contra o infractor.



## CONTENTS

- 5**    **INTRODUÇÃO**  
Rui Torres
- 9**    **VISUALIDADE E EXPRESSIVIDADE MATERIAL  
NA POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA**  
Rui Torres
- 32**   **PINTURA E POESIA EXPERIMENTAL AMBIENTES E CONTEXTOS  
NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX PORTUGUÊS**  
Eduardo Paz Barroso
- 48**   **UMA REINVENÇÃO VISUAL DA LEITURA: A POESIA GRÁFICA DE ANA HATHERLY**  
Manuel Portela
- 56**   **ALBERTO PIMENTA: UMA LEITURA QUASE INCOMPLETA**  
Maria do Carmo Castelo Branco
- 68**   **GESTO SIGNO ESCRITA NA PINTURA PORTUGUESA DO SÉCULO XX**  
Eduardo Paz Barroso
- 83**   **REPRESENTAÇÕES DA MODERNIDADE LÍQUIDA NA CIBERPOESIA  
DE ANTERO DE ALDA**  
Débora Cristina S. Silva  
Hugo de Andrade Silvestre  
Maurício Gabriel Santos
- 101** **VIDEOPOESIA: PRODUÇÃO POÉTICA HÍBRIDA EM LÍNGUA PORTUGUESA**  
Pedro Reis
- 117** **ABÍLIO: AS MANUFACTURAS DA ESCRITA**  
Eunice Ribeiro
- 129** **ANTÓNIO ARAGÃO: A CURVA, O ECRÃ, A ARTE DA CARTA**  
Diana Pimentel
- 137** **POEMA-OBJETO EM SALETTE TAVARES**  
Rui Torres
- 153** **MELO E CASTRO: POESIA, EXPERIMENTALISMOS E TECNOLOGIAS**  
Jorge Luiz Antonio
- 189** **COMO FAZER POEMAS COM OBJETOS**  
Manuel Portela



**192 DE POEMAS E OBGETOS: OITO PARÁGRAFOS PARA UMA APROXIMAÇÃO ÀS ARTITUDES DE ANTÓNIO BARROS**

Rui Torres

**195 E. M. DE MELO E CASTRO**

Entrevista realizada por Raquel Monteiro no Museu de Serralves em 2006.

**203 JUSTIFICAÇÃO METODOLÓGICA DA TAXONOMIA DO ARQUIVO DIGITAL DA LITERATURA EXPERIMENTAL PORTUGUESA**

Rui Torres

Manuel Portela

Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira

# INTRODUÇÃO

Rui Torres<sup>1</sup>

## O PROJECTO PO.EX'70-80

O projecto “PO.EX'70-80 - Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa”, realizado entre Março de 2010 e Fevereiro de 2013,<sup>2</sup> teve como objectivo dar continuidade a um projecto anterior, “CD-ROM da PO.EX (Poesia Experimental Portuguesa - Cadernos e Catálogos)”,<sup>3</sup> no âmbito do qual se fizeram estudos acerca do experimentalismo literário português dos anos 1960 e se criou um CD-ROM interactivo com as principais revistas e catálogos da poesia experimental portuguesa (conhecida como PO.EX<sup>4</sup>, embora essa designação não seja consensual). As recomendações de diversos agentes e consultores deste primeiro projecto, no sentido de alargar aos anos 1970 e 80 o trabalho de recolha, classificação e reprodução digital da Poesia Experimental Portuguesa, estão na origem deste Arquivo digital.<sup>5</sup>

Esta dilatação temporal permitiu aperfeiçoar e desenvolver os estudos e recolhas já iniciados, incluindo agora a poesia visual e sonora, a videopoesia, o happening e a literatura cibernética, que entendemos como extensões e/ou renovações do experimentalismo literário do período anteriormente analisado, já que partimos efectivamente do princípio de que existe uma ligação entre as poéticas do concretismo e as poéticas digitais.

Caracterizado pela abertura e pelo livre acesso de recursos, este projecto permitiu garantir a preservação e organização de um espólio literário fundamental para compreender as textualidades e as materialidades literárias emergentes. Entre outros, foram estes os objectivos propostos (e alcançados) pelo projecto: contribuir para a disseminação e o conhecimento da poesia portuguesa da segunda metade do século XX; motivar novas proposições teóricas e novas metodologias de investigação, ligando a investigação teórica com o desenvolvimento de produtos hipermédia e de arquivos digitais; contribuir para a preservação de documentos literários frágeis e/ou raros; distribuir e dar a conhecer, gratuitamente, em escolas, universidades e instituições culturais, representações digitais da produção literária experimental, criando condições para políticas

<sup>1</sup> Professor associado com agregação na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Fernando Pessoa - Porto.

<sup>2</sup> Projecto financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia com fundos nacionais do MCTES e fundos estruturais da UE. Ref<sup>o</sup>: PTDC/CLE-LLI/098270/2008.

<sup>3</sup> Projecto financiado pela FCT entre 2005 e 2008, com a Ref<sup>o</sup> POCI/ELT/57686/2004.

<sup>4</sup> PO.EX [PO(esia).EX(perimental)] é um acrónimo proposto por E. M. de Melo e Castro para a exposição PO.EX/80 (Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa) e usado no título do livro ‘PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa’ (org. Melo e Castro & Hatherly, 1981). Deriva esse acrónimo do título da Revista de Poesia Experimental (também conhecida como Cadernos de Poesia Experimental), com dois números publicados, tendo o primeiro sido organizado por António Aragão e Herberto Helder (1964) e o segundo por António Aragão, Herberto Helder e E. M. de Melo e Castro (1966).

<sup>5</sup> Desde logo, é imperativo agradecer aqui a um conjunto de pessoas e entidades sem as quais este Arquivo não teria sido possível. Aos poetas e artistas contactados que gentilmente cederam as suas obras e o seu tempo: Álvaro Neto (Liberto Cruz), Américo Rodrigues, Ana Hatherly, Antero de Alda, António Barros, António Dantas, António Nelos, Armando Macatrão, César Figueiredo, E. M. de Melo e Castro, Emerenciano, Fernando Aguiar, Gabriel Rui Silva, Jorge dos Reis, José-Alberto Marques, Manuel Portela, Pedro Barbosa, Silvestre Pestana. Aos familiares de poetas já falecidos: Abílio-José Santos, António Aragão, Salette Tavares. À Biblioteca e à Fundação de Serralves. A todos os bolseiros dos projectos: Alexandra Nogueira, Alexandre Rocha, André Carvalho, André Seixas, Ciro Miranda, Diogo Gomes, Helena Marinho, Raquel Monteiro, Rodrigo Melo. Aos consultores dos projectos: Chris T. Funkhouser, E. M. de Melo e Castro, Fernando Aguiar, Johanna Drucker, Jorge Luiz Antonio, Pedro Barbosa, Sérgio Bairon.

e estratégias de utilização de novas tecnologias na produção e disseminação da literatura contemporânea; alcançar novos e diferenciados públicos; encorajar a produção de literatura electrónica, disponibilizando as competências e as condições técnicas necessárias para uma utilização consciente e pedagogicamente sustentada das ferramentas digitais.

Para atingir os objectivos delineados, seguimos três linhas de acção que se articularam com algumas das tarefas propostas.

Em primeiro lugar, dedicámo-nos a uma recolha e enquadramento do corpus seleccionado. Neste sentido, foram realizados estudos acerca da história das relações da literatura com outras artes, nomeadamente a pintura e a performance, permitindo desse modo melhor compreender a produção poética experimentalista dos anos 1970 e 80. Partindo de um reconhecimento teórico-crítico da articulação de vários processos de mediação na poesia contemporânea, propusemos ainda uma taxonomia de conceitos e temas que permitiu organizar, compreender e classificar as relações conceptuais evidentes nestes textos, como julgamos ficar explicitado na Justificação Metodológica entretanto redigida e aqui publicada.

Em segundo lugar, promovemos a digitalização, recriação e tradução de um conjunto seleccionado de obras. A captura audiovisual da literatura experimental portuguesa foi enquadrada pela tradução de vários artigos e manifestos, de modo a ajudar públicos internacionais a compreender os trabalhos literários apresentados na plataforma. Foram ainda recuperados textos dinâmicos, interactivos e/ou generativos, tendo sido nesse contexto necessário recorrer a processos de emulação de software, obrigando ao mesmo tempo a uma recuperação e a um estudo histórico de software de programação literária (literatura cibernética) que se encontra neste momento indisponível. Estes aspectos serão certamente desenvolvidos no futuro, e a disponibilização pública das traduções e das emulações fica parcialmente dependente de futuros financiamentos.

Foi ainda nosso objectivo reflectir acerca das questões levantadas pela plataforma adoptada e sua capacidade de disseminação. A criação de uma plataforma digital para divulgação da literatura experimental teve, nesse sentido, que ser suficientemente aberta, relacional e abrangente, e os conteúdos disponibilizados foram organizados segundo taxonomias e ontologias previamente definidas.

Finalmente, de salientar que criámos, no âmbito do projecto, um Laboratório de Escrita Digital no qual foram realizadas algumas experiências literárias com plataformas digitais - multimédia e hipermédia. Foram ainda gravadas várias leituras de textos experimentais, já disponibilizadas no Arquivo.

## A POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA EM CONTEXTO

O experimentalismo literário apresenta-se ciclicamente ao longo da história da literatura, correspondendo a uma prática, mais do que um período literário específico. Na segunda metade do século XX, o experimentalismo poético português, marcado pela descoberta da poesia visual e concreta internacional, levou um grupo de poetas a escolherem a designação de Poesia Experimental (PO.EX) para catalogar as suas actividades. A origem deste nome encontra-se nos dois Cadernos antológicos da Poesia Experimental, publicados em 1964 e 1966. No entanto, deve salientar-se que alguns autores não se sentem hoje confortáveis com este rótulo, por muito aberto e abrangente que ele possa ser, como será certamente o caso do poeta Alberto Pimenta, de certo modo incatalogável, a quem, ainda assim, dedicamos alguns dos nossos estudos, em respeito por um período histórico em que associou a sua produção à poesia visual portuguesa, bem como à performance.

Ana Hatherly anunciou a existência da poesia concreta num texto publicado no *Diário de Notícias* de 17 de Setembro de 1959, com o título “O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta”, artigo esse que veio acompanhado de poema pré-concreto da autora. No entanto, devemos destacar, antes desse anúncio, o poema “Solidão”, de José-Alberto Marques, publicado inicialmente em 1958 e republicado em 2009, enquadrado pelo autor como “poema concreto”. O primeiro livro inteiramente dedicado ao assunto foi *A Proposição 2.01--Poesia Experimental*, publicado por E. M. de Melo e Castro em 1965. Estes autores foram efectivamente os que mais trabalharam, durante este período inicial, no sentido de teorizar e divulgar a Poesia Experimental, tanto concreta quanto visual, em Portugal e no estrangeiro.

As origens da poesia concreta já se encontram no primeiro livro de Salette Tavares, *Espelho cego*, publicado em 1957, onde é possível testemunhar um recurso à substantivação que está muito próxima daquela que seria utilizada pelos poetas concretistas brasileiros desde o princípio dos anos 50, bem como em alguns poemas da mesma altura de José-Alberto Marques, E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly e António Aragão. Podem ainda ser referidas experiências tipográficas e visuais em obras de Jaime Salazar Sampaio ou Alexandre O’Neill. Aliás, a tendência para situar o aparecimento da poesia visual no início do século XX, com as *parole in libertà* dos futuristas ou os poemas-colagem dos dadaístas, é contrariada por vários autores. Para Ana Hatherly, por exemplo, uma cronologia da poesia visual deveria incluir séculos de experiência de textos-imagem, que compreendem hieróglifos, ideogramas, criptogramas, diagramas, bem como uma grande variedade de outros textos e objectos poemáticos. De qualquer modo, com a poesia concreta, como os poetas brasileiros afirmaram, dá-se por encerrado “o ciclo histórico do verso” (Campos, Pignatari e Campos, 1965: 154), inaugurando o espaço gráfico da página enquanto agente estrutural - e não apenas linear-temporal, como nos caligramas e ideogramas estudados por Hatherly.

Como explicam de uma forma sustentada Melo e Castro e Hatherly, a poesia experimental portuguesa caracterizou-se pela contestação da crítica literária vigente, denunciando a inadequação da crítica aos novos materiais do poema. Por outro lado, encontrava na repressão política generalizada que então se vivia no país (anos 1960), as origens do desfasamento dessa mesma crítica em relação às práticas poéticas. Deste modo, a poesia experimental, como os seus principais autores não se cansam de insistir e mostrar, precisou de se apoiar numa teorização da sua prática poética. As teorias do texto e da comunicação dos anos 1960 foram, neste sentido, fundamentais, verificando-se nos autores um conhecimento profundo da teoria da informação, da semiótica, ou do estruturalismo, mas deixando-se ao mesmo tempo impressionar pela utilização criativa da tipografia, da publicidade e das tecnologias da comunicação e da informação.

Parece hoje em dia razoável afirmar que a poesia experimental foi deliberadamente ostracizada e marginalizada pela crítica literária da altura, aspecto que porventura explica o sentimento de “causa ingrata” de que falava Ana Hatherly. Como estes autores explicam, o facto de o clima literário português estar, nessa altura, controlado pela tendência onírico-psicologista dos poetas surrealistas, tendência essa que fora rejeitada, inicialmente, pelos poetas concretistas, poderá ter estado na origem da impressão negativa generalizada acerca do “movimento”, uma vez que o Surrealismo é uma tendência dominante e visível na literatura portuguesa contemporânea. No entanto, ao contrário dos interesses subjectivistas dos surrealistas, os experimentalistas centram a sua atenção na palavra como valor absoluto e substantivo. Também a prevalência da noção de autor e a individualidade dos surrealistas é substituída pelos experimentalistas por uma preocupação com o processo de criação e recepção do poema. Este é apenas um exemplo, já que a demarcação proposta pelos membros da PO.EX também se verifica em relação a outras tendências literárias.

As propostas de conceptualização e caracterização da PO.EX que os experimentalistas deixaram são vastas, tendo sido devidamente documentadas no livro *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimen-*

*tal portuguesa*. A partir desses textos (Melo e Castro e Hatherly, 26-27), é possível concluir que a PO.EX opõe-se ao sentimentalismo e ao discursivismo da poesia tradicional em geral; rejeita a rigidez da métrica e da rima; propõe o objectivismo e o trabalho colectivo para contrabalançar uma herança demasiado pesada de psicologismo individualista próprio da geração do Orpheu; sugere a resistência e o internacionalismo como forma de rejeitar o projecto nacionalista do Futurismo português; e rejeita o discurso ideológico do Neo-realismo e o automatismo do Surrealismo.

Desarticulando os papéis tradicionalmente atribuídos à poesia e à crítica, Hatherly e Melo e Castro entendem, pois, que a atitude de perplexidade dos críticos representa a resposta possível à “pura falta de adequação às matérias em questão...” (169). Para os autores, uma crítica “desinformada” só pode alimentar mitos tais como “a verdade, a autenticidade, a inspiração, a pureza do lirismo, o génio e o talento, ou outros conceitos mais ou menos metafísicos, que ele instituía arbitrariamente (impressionisticamente?) em critérios de apreciação literária” (170-71).

O objectivo destes projectos acerca da PO.EX foi, precisamente, e atentos a estes contextos determinados por conflitos e mal-entendidos, tentar trazer um conjunto de olhares distanciados, convidando investigadores de procedências diversas a abordar este fenómeno textual a partir de leituras multidisciplinares. Este livro é apenas uma parte dos resultados alcançados. Uma listagem de tudo aquilo que foi produzido durante estes seis anos de dedicação a uma causa - disseminar e dar a conhecer a extraordinária produção poética do chamado experimentalismo na literatura portuguesa - ficará registado no Arquivo que entretanto desenvolvemos.

O Arquivo Digital da PO.EX está disponível para acesso público em <http://www.po-ex.net>

# VISUALIDADE E EXPRESSIVIDADE MATERIAL NA POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA<sup>1</sup>

Rui Torres<sup>2</sup>

## INTRODUÇÃO

Embora o experimentalismo literário, mais do que um período literário específico, se apresente, ao longo da história da literatura, de um modo cíclico, articulado em práticas expressivas que se centram na materialidade significativa e nos processos de semiose literária, certo é que, na segunda metade do século XX, um grupo de poetas portugueses, em sintonia com o movimento internacional da poesia concreta, baptizou as suas actividades como Poesia Experimental. A origem deste nome encontra-se por isso nos dois cadernos antológicos precisamente denominados Poesia Experimental, publicados em 1964 e 1966, respectivamente, a que faremos referência neste artigo. No que diz respeito ao acrónimo PO.EX (POesia.EXperimental), trata-se de uma criação de E. M. de Melo e Castro para a exposição PO.EX/80 (Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa), tendo sido usado no título do livro ‘PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa’ (org. Melo e Castro e Hatherly, 1981).<sup>3</sup>

A história desse movimento da poesia experimental portuguesa está ainda por fazer, mas parece viável afirmar que nos últimos anos têm aumentado significativamente o interesse e os estudos sobre o tema, tanto a nível nacional quanto internacional, no âmbito de exposições e publicações colectivas, teses e dissertações, projectos de I&D e livros e antologias sobre o assunto. Assim, embora seja compreensível que o conjunto de autores associados às actividades da PO.EX, pela voz de Ana Hatherly, considere que o movimento foi uma “causa ingrata” (1985: 15), tendo obrigado os próprios poetas, principalmente entre 1960 e 1990, a assumir a função de persistente activismo e disseminação da causa - para a qual contribuíram com os seus escritos, manifestos e intervenções públicas -, é de igual modo inegável que as actividades que desenvolveram re-

<sup>1</sup> Parte deste texto, aqui revisto e actualizado, foi inicialmente publicado em língua inglesa: com o título “Visuality and Material Expressiveness in the Portuguese Experimental Poetry”, publicado no Journal of Artists’ Books, número 32 (Columbia College Chicago Center for Book & Paper Arts, pp. 9-20, 2012).

<sup>2</sup> Professor associado com agregação na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Fernando Pessoa - Porto.

<sup>3</sup> Alguns dos autores a que tentaremos fazer menção neste texto incluem: Abílio-José Santos (1926-1992), Álvaro Neto [Liberto Cruz] (1935-), Ana Hatherly (1929-), António Aragão (1935-2008), Alberto Pimenta (1937-), Antero de Alda (1961-), António Barros (1953-), António Nelos (1949-), César Figueiredo (1954-), Fernando Aguiar (1956-), E. M. de Melo e Castro (1932-), José-Alberto Marques (1939-), Salette Tavares (1922-1994) e Silvestre Pestana (1949-). De notar que Alberto Pimenta trabalha, hoje em dia, à margem da poesia experimental, termo que rejeita e com o qual não se identifica.

velam hoje, numa sociedade em rede e caracterizada pela efemeridade e multimedialidade integradora dos fluxos de informação, uma actualidade e uma pertinência assinaláveis.

Como temos tentado explicar em outros lugares, os meios digitais abrem um espaço crítico para o reconhecimento da importância da materialidade da escrita. Como Ryan observou, o desenvolvimento das textualidades electrónicas levou a uma “rediscovery and critical investigation of print and the Codex book” (Ryan, 2001). Como tal, a importância histórica das práticas poéticas de invenção (poesias concreta, visual, etc.), que reconheceram, *avant-la-lettre*, a importância da função estética da linguagem (Block & Torres, 2007; Reis, 2009) torna-se relevante no âmbito dos estudos literários digitais. Devemos ainda reconhecer que muitas das operações que a máquina literária digital apresenta, se encontravam já em práticas poéticas precedentes, desde as colagens e espacialização visual dos significantes até à escrita automática e aos procedimentos de permutação (Reis, 2009; Drucker, 2005). Neste sentido, vários autores têm vindo a identificar afiliações sistémicas entre a poética dos experimentalismos e os meios digitais enquanto linguagem (Barbosa, 1998; Portela, 2009). Portela (2006) menciona de um modo explícito uma “intrinsic connection between concrete poetics as a theory of the medium (i.e., of language, of written language and of poetical forms) and digital poetics as a theory of poetry for the digital medium”.

Portugal talvez constitua, porém, um campo privilegiado para o experimentalismo literário, embora pelas piores razões, já que subjaz ao intuito da PO.EX o choque e a violência que caracterizam, em geral, as vanguardas. Ora, Portugal, pelo menos até 1974, viveu um período de ditadura que não ajudou à aceitação destas actividades, consideradas subversivas. Não se pode deduzir, no entanto, que depois da Revolução de Abril de 1974 a aceitação destes trabalhos se tenha generalizado, como poderemos entender a partir da conceptualização das literaturas marginais e marginalizadas proposta por Arnaldo Saraiva (1980). A recepção da PO.EX foi, por isso, em Portugal, uma tarefa inglória, feitas as excepções às já referidas manifestações dos próprios intervenientes do grupo.<sup>4</sup> A mero título de curiosidade, bastaria fazer uma análise das edições da *História da Literatura Portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes que se seguiram à publicação dos cadernos da Poesia Experimental, isto é, depois de 1966, para aferir que a presença da PO.EX é praticamente nula. Esta obra de referência no âmbito dos estudos da literatura portuguesa tem um valor e uma visibilidade oficial que ilustram e fazem contrastar o espaço reduzido que era dado à poesia experimental, paternalmente considerada por muitos como uma brincadeira.<sup>5</sup>

Tratava-se, portanto, de “um acto de rebeldia contra um status quo... [e] um questionar profundo da razão de ser do acto criador e dos moldes em que ele vinha sendo praticado” (Hatherly, 1985: 15). Acresce que a produção poética destes autores teorizava sobre a própria linguagem e, desse modo, encenava-se como explicação de si mesma e da poesia em geral. Hatherly sintetiza estes dois aspectos concluindo que “a ac-

<sup>4</sup> As publicações que melhor ajudam o investigador a fazer um mapeamento crítico da PO.EX portuguesa foram publicadas no anos 1980: *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (Hatherly e Melo e Castro, orgs., 1981); e *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa* (Aguilar e Pestana, orgs., 1985).

<sup>5</sup> O caderno de Salette Tavares no primeiro número da revista *Poesia Experimental* (1964) teve por título “Brin Cadeiras.” A autora diz, a propósito deste título, que, com a separação das duas palavras, pretendeu “coisificar simbolicamente dois conceitos de Estética ligados à teoria da informação de Abraham Moles (...)... o do nível perceptivo e o do nível semântico” (1995: 17). A separação de brin cadeiras é, ela própria, uma brincadeira, e brincar é uma tendência central na obra de Salette Tavares. O jogo verbal, várias vezes irónico, serve como mecanismo de criatividade. Salette Tavares participou posteriormente, no segundo número da revista (1966), com um conjunto de trabalhos gráficos com o título “Brincade iras / Brincade irras / B irras”. Este título é uma resposta para quem não gostou da “brin cadeira” do primeiro Caderno. Gaspar Simões teria dito, a propósito deste, que não se deve brincar com coisas sérias. Salette Tavares explica: “a minha palavra, frente a tanta cabeça dura de miolos moles, com a tesoura que lhe meti ficou dividida com raiva pura” (1995: 18).

ção dos seus divulgadores contribuiu para uma atitude de reavaliação e renovação do texto literário, quer do ponto de vista da produção quer do ponto de vista da análise crítica” (1985: 15).

Este aspecto reflexivo é importante para compreender o modo como se instituiu uma poeprática, ligando a intervenção social à preocupação estética. Poeprática é um neologismo introduzido numa retrospectiva da PO.EX, em 1980, na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Lisboa. No catálogo dessa exposição, que se chamou “PO.EX 80”, como lembra José-Alberto Marques, lia-se: “[h]ouve uma POEPRÁTICA...” (1985: 89). Como o próprio ainda explica, os “textos / objectos / intervenções possuíam, eles mesmos, uma componente teórica implícita” (Marques, 1985: 89). Salette Tavares, na sua “Carta a Pedro Sete”, do livro *Quadrada* (escrito entre 1959 e 1960, mas apenas publicado em 1967) refere igualmente que “[o]s manifestos são as poéticas que acompanham a produção poética com que se mostra a consciência crítica dessa nova maneira. O próprio poema chega a ser manifesto” (1992: 169).<sup>6</sup> De um modo semelhante, também Hatherly conclui que “[t]oda a arte é metalinguagem, uma reflexão sobre o código” (1981: 136-37).

A poeprática destes “poetas-teorizadores” (Hatherly, 1981: 146), por outro lado, surge dentro da sociedade burguesa que criticam. A sua insurgência contra a literatura é, portanto, uma revolta contra a estereotipação e a normalização do poder criativo, operada pela sua integração no cânone literário. De facto, convém lembrar que para estes poetas a literatura reflecte e ilustra a decadência da classe dominante, que dela se apropriou, tornando-a inoperante pelo uso rotineiro, institucionalizado que é o da cultura oficial (Hatherly, 1981: 150).

## 1. PO.EX: UMA HISTÓRIA POR/PARA FAZER?

A história da PO.EX começa, pelo menos “oficialmente”, com a publicação do primeiro número da revista *Poesia Experimental*, em 1964, organizado por António Aragão e Herberto Helder.

As suas origens, no entanto, já se encontram implícitas no primeiro livro de Salette Tavares, *Espelho cego*, publicado em 1957, onde é possível testemunhar um recurso à substantivização e à espacialização progressiva dos significantes na página, bem como na abordagem minimalista e repetitiva de Abílio-José Santos em *Voo do morcego* (1962) ou ainda no *Poema primeiro* de António Aragão (1962), que antecipa preocupações ao nível da forma poética que viriam a ser exploradas posteriormente.

Os poemas quase caligramáticos de Jaime Salazar Sampaio (1925-2010), publicados em 1954 no livro *Poemas propostos*, são antecipadores do género, como também são relevantes os trabalhos de Alexandre O’Neill (1924-1986), principalmente os “Divertimentos com sinais ortográficos” (in *Abandono Vigiado*, 1960), denotando alguma sintonia com os procedimentos que viriam a definir o concretismo em Portugal.

As mais significativas propostas anteriores a 1964, além dos trabalhos pioneiros de António Aragão já referidos e do poema concreto “Solidão” de José-Alberto Marques (1958), são de Ana Hatherly, com os seus “poe-

<sup>6</sup> Não deixa de ser intrigante o facto de a *Poesia Experimental* não ter deixado um manifesto que sintetizasse a posição teórica do grupo. Há vários factores que podem contribuir para uma explicação desta situação. Por um lado, a PO.EX rejeita de todas as formas possíveis uma classificação, incluindo as que o próprio manifesto pressupõe. Por outro lado, a natureza pluralista do grupo impede a síntese de ideias num texto único. Por fim, o manifesto instaura uma certa permanência contrária aos objectivos do grupo. A verdade é que vários pequenos manifestos foram escritos por vários membros. Fala-se ainda de um projecto de “um texto escrito por António Ramos Rosa que Salette Tavares rejeitou, mas que se perdeu” (Hatherly e Melo e Castro, 1981: 169-170).

mas concretos ortodoxos e para-concretos, inclusive de carácter político, escritos entre 1959 e 1964” (2001: 15), revistos e corrigidos para a antologia *Um Calculador de Improbabilidades* (2001), bem como os vários livros de E. M. de Melo e Castro, de que se destacam *Ideogramas* e *Objecto poemático de efeito progressivo*, ambos publicados em 1962 mas escritos nos anos anteriores, e *Poligonia do soneto*, publicado em 1963.

Um dos primeiros sinais que a poesia concreta desta altura comunica é a disposição gráfica dos significantes na página. Esta preocupação com a espacialidade na organização do poema está próxima daquilo a que Eugen Gomringer chamou de “constelação” e integra-se, por isso, nas poéticas concretistas de rarefação da palavra. A utilização dos espaços em branco serve para sugerir a periodicidade de um modo diferente daquele que a pontuação o permite. Esta configuração do espaço gráfico, por fim, permite relações significativas inusitadas, a que se junta o ideogramatismo, isto é, a possibilidade de juntar elementos sígnicos distintos para produzir novas formas de leitura e interpretação.

Ao lado destas experiências iniciais daquilo que viria a ser o concretismo português, devemos ainda reconhecer que também o aparato teórico-crítico, apresentando e explicando esta nova forma do fazer poético, surgiu por esta mesma altura. Um dos primeiros artigos a ser publicado em Portugal sobre poesia concreta foi escrito por Ana Hatherly para o *Diário de Notícias* de 17 de Setembro de 1959, “O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta”, com um poema concreto da autora. O primeiro livro inteiramente dedicado ao tema, por seu lado, foi *A Proposição 2.01 - Poesia Experimental*, publicado por E. M. de Melo e Castro em 1965.

Um dos aspectos que mais preocupou os poetas experimentalistas portugueses (e o mesmo aconteceu também com os concretistas brasileiros) foi o estabelecimento de uma tradição de poesia inovadora que permitisse identificar certas coordenadas históricas da visualidade. Esta procura do visual e do figurativo na história da literatura foi feita com o intuito de recuperar textos que não eram considerados literários pela crítica oficial, considerada conservadora por estes poetas. Ao mesmo tempo, a sua identificação criava um certo sentido de continuidade das vanguardas (o espírito cíclico do experimentalismo intemporal a que nos referimos no início deste artigo). Em Portugal, esse trabalho de recuperação foi feito essencialmente por Ana Hatherly. O seu livro *A experiência do prodígio* (1983) recolhe textos que contrariam a tendência de alguns historiadores para localizar o aparecimento da poesia visual no início do século XX, com as *parole in libertà* dos futuristas ou os poemas-colagem dos dadaístas. Para Hatherly, ao contrário, esta cronologia tem que incluir

séculos de experiência de textos-imagens, que compreendem hieróglifos, ideogramas, criptogramas, diagramas, rebus, mandalas, amuletos, jóias, brinquedos, lápides e até alguns monumentos, além de todos os outros textos e objectos poemáticos identificáveis como tal. (1981: 141)



O levantamento da poesia laudatória visual portuguesa, desde o século IV até ao século XVIII, levado a cabo por Ana Hatherly na Biblioteca Nacional de Lisboa é, por isso, um contributo importante para as actividades da PO.EX.<sup>7</sup>

Ao lado deste levantamento histórico, nota-se que a recuperação de uma tradição se constitui como uma releitura e, nesse sentido, inscreve-se numa “culturmorfologia” em que passado e presente se ligam, como explica Haroldo de Campos (Campos, Pignatari e Campos, 1965: 24). Esta reavaliação da tradição está bem sintetizada nas palavras de Hatherly, que diz que “se para uns a tradição existe e deve ser imitada, para outros, se existe é para ser reinventada” (1985: 17).

Apresentado o contexto em que surge a PO.EX, podemos agora afirmar que a Poesia Experimental Portuguesa, enquanto unidade de intervenção coordenada, se manifesta em Portugal com os cadernos antológicos *Poesia Experimental 1 e 2*.<sup>8</sup> Em 1963 encontram-se já António Aragão e Herberto Helder a elaborar o plano da publicação do primeiro número desta publicação colectiva, estabelecendo os contactos que iriam permitir a sua execução. Publicado em Julho de 1964, o primeiro caderno sai com poemas e textos dos organizadores e também de António Ramos Rosa (1924-), E. M. de Melo e Castro, Salette Tavares e António Barahona da Fonseca (1939-).

A “Separata um” desses Cadernos, incluindo o “Romance de Iza Morfismo” de António Aragão, apresenta um trabalho de fôlego em que o autor explora, ao longo de 26 páginas, um conjunto de técnicas expressivas muito significativas, tanto ao nível semântico quanto ao nível da topologia da página, técnicas essas que viriam a ser exploradas em futuras publicações do grupo.

No “Poema fragmentário” que também se inclui nessa separata, o mesmo autor propõe uma espécie de anagrama de leitura, apontando, por um lado, para a abertura da obra de arte e, por outro, para o potencial do hipertexto mais recente. De qualquer modo, estes palimpsestos, conforme Aragão explica, “podem ler-se os três espaços gráficos separadamente ou em conjunto, usando apenas as palavras mais negras obtem-se ainda uma outra leitura”. (1964: 34)

A colagens de Aragão, a partir do conceito de poesia encontrada, os poemas visuais e gráficos de Melo e Castro, os fragmentos da expressão de um pensamento algorítmico e combinatório presentes na “Máquina de emaranhar paisagens” de Helder, bem como as “brin cadeiras” gráficas e as partituras de poesia sonora - as kinetofonias - de Salette Tavares constituem os aspectos mais relevantes deste número, verdadeiro objecto de colecção, que inclui ainda, em sintonia com a “releitura da tradição” em cima observada, uma antologia de textos ditos clássicos, de Luís de Camões (c.1524-1580), Ângelo de Lima (1872-1921) e Mário Cesariny (1923-2006), entre outros.

<sup>7</sup> Para estudos mais desenvolvidos acerca do assunto, consultar o número especial da revista *Visible Language* editado pelo poeta americano Dick Higgins, sob o título de “Pattern Poetry: A Symposium”, com um estudo de Ana Hatherly – que nesta altura ensinava na Universidade da Califórnia, em Berkeley – sobre labirintos do Barroco português e espanhol dos séculos XVII e XVIII. Ver também Dick Higgins, *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature* (State University of New York Press, 1987); Kenneth B. Newell, *Pattern Poetry: A Historical Critique from the Alexandrian Greeks to Dylan Thomas* (Marlborough House, 1976); Miguel d’Ors, *El calígrama, de Simmias a Apollinaire: historia y antología de una tradición clásica* (Ediciones Universidad de Navarra, 1977); Armando Zárate, *Antes de la vanguardia: historia y morfología de la experimentación visual: de Teócrito a la poesía concreta* (R. Alonso Editor, 1976); e *Speaking Pictures: A Gallery of Pictorial Poetry from the 16th century to the Present*, editado por Milton Klonsky (Harmony Books, 1975).

<sup>8</sup> A palavra “Cadernos” faz referência ao conjunto de participações que foram reproduzidas em cadernos individuais. Também conhecidos como Cadernos Antológicos da Poesia Experimental 1 e 2 ou, ainda, como Poesia Experimental 1 e 2).

Outra actividade relevante e histórica do grupo de Poesia Experimental, anunciada no 1º volume de Poesia Experimental - “no próximo mês de outubro efectuar-se-á na «galeria divulgação» em Lisboa uma exposição denominada VISPOEMAS [sic]. seguir-se-á uma outra sob o título de AUDIOVISOPOEMAS e ainda um POEMA FÍLMICO” (1964: 1) - foi uma exposição colectiva, Visopoemas, inaugurada no dia 6 de Janeiro de 1965 – na mesma altura da publicação de um “Suplemento” sobre Poesia Experimental no Jornal do Fundão – e que contou com a participação de poetas do núcleo central do primeiro Caderno (Aragão, Melo e Castro, Helder, Barahona da Fonseca e Tavares). Esta exposição incluía objectos, pinturas e cartazes que testemunhavam já a transposição, no grupo português, da poesia concreta para a visualidade e materialidade, procurando um espaço de intervenção mais abrangente. Neste contexto, a maioria dos poemas torna-se ready-made, de que as peças de Salette Tavares ocupam um lugar central. São desta autora vários poemas-colagem, além de objectos em arame, chapa, olaria, ouro e papel.

No dia seguinte à inauguração da exposição, deu-se um happening onde poesia e música se juntaram como linguagens autónomas em percurso de simbiose e mútua transformação. Esta performance encontra no próprio título, “Concerto e Audição Pictórica” (e não AUDIOVISOPOEMAS, como prometido no 1º Caderno) um sentido sinestésico e de integração verbo-voco-visual que ajuda a compreender a hibridização e a interdisciplinaridade que caracteriza a abordagem da PO.EX.

No ano seguinte, em Maio de 1966, sai o segundo número de Poesia Experimental, com organização de António Aragão, Herberto Helder e Melo e Castro. Por esta altura começa já Herberto Helder a demarcar-se das actividades do grupo, verificando-se, no entanto, um maior dinamismo de Melo e Castro e Ana Hatherly. Este segundo número da revista colectiva confirma uma aposta na variedade de aproximações, promovendo a abertura a outras formas de expressão que o concretismo nem sempre articula. É nesse sentido que aí se publica um texto semi-pictórico de Lewis Carrol (na contracapa), mas também se aposta num carácter abertamente internacionalista, incluindo convidados do Brasil (Pedro Xisto, Haroldo de Campos e Edgard Braga) e da França (Pierre Garnier<sup>9</sup> e Henri Chopin).

O texto “Mirakaum (em 5 episódios)”, de António Aragão, confirma este autor como um dos mais relevantes do grupo, não só pelas variadas técnicas novas que experimenta, mas também pela intensa produção (que, como em Abílio-José Santos, não encontra expressão ao nível da edição) que começa por esta altura a produzir. Fazendo alternar o texto entre recursos distintos de caligrafia e/ou tipografia, imagens, ilustrações, etc., Aragão expõe a multiplicidade de ferramentas a que o poeta do século da máquina pode recorrer. Melo e Castro publica, neste volume, a sua Música Negativa (pauta da apresentação feita no “Concerto e Audição Pictórica”), Álvaro Neto (pseudónimo criado pelo poeta Liberto Cruz para as suas experiências concretistas) apresenta as suas experiências gramaticais (mais tarde compiladas e desenvolvidas no livro *Gramática histórica*), Salette Tavares apresenta o seu objecto sonoro e de procedimento aleatório “Parlapatisse”, que retomaremos mais à frente, e há ainda lugar de destaque para uma separata sobre notação musical escrita pelo músico de vanguarda Jorge Peixinho (1940-1995).

<sup>9</sup> É importante lembrar que em 1964 o grupo português adere à Posição-I do movimento internacional Espacialismo, juntamente com poetas experimentais de catorze outros países. Este novo movimento de poesia experimental, lançado por Pierre Garnier em França, teve origem no “Manifeste pour la Nouvelle Poésie: Visuelle et Phonique,” publicado no número 29 de revista Les Lettres, de 1962. Garnier escreveu então um rascunho do manifesto que, depois de assinado por poetas de todo o mundo, ficou conhecido como “Position I du Mouvement International,” publicado no número 32 da mesma revista, de Outubro de 1963.

Um aspecto que não podemos deixar de mencionar tem origem nas “queixas” de Salette Tavares em relação à fraca reprodução (a nível gráfico) do seus poemas. Como a própria nos informa, a sua colaboração nos dois volumes da Poesia Experimental “ficou irreconhecível no que saiu impresso e desapareceu,” chegando a poeta a confessar, não sem algum exagero característico da língua portuguesa, que “nos primeiros anos tinha vergonha de mostrar aquela chapada que saiu” (1995: 18-19). De facto, aconteceu que vários cadernos saíram com as dimensões das páginas erradas. Também a má qualidade do papel contribui para aumentarem os aspectos negativos que o espírito exigente de Tavares não perdoou aos seus editores.

Várias razões concorrem, no entanto, para que tal tenha acontecido, e julgamos ser possível entendê-las hoje como curiosidades, porque são indicadores da ligação da poesia experimental ao mundo (da tipografia, por exemplo). Entendemos, por isso, que a falta de decoro e a confusão tipográfica está também relacionada como o aspecto artesanal que está na origem destes cadernos. Acerca disso nos diz Ana Hatherly que

[a] espécie de confusão estética que se verifica nos dois únicos números da Poesia Experimental, e que justifica a colaboração heterogénea, é devida à novidade da tendência, que ainda não tinha tempo de se explicar devidamente (fenómeno semelhante ao que ocorreu com a publicação do Orfeu), e que, por outro lado, fazia apelo ao espírito de subversão, de crítica ao establishment e de gozo lúdico da criatividade, tão tradicionalmente nossos. (1995: 15)

Destas actividades iniciais do grupo da PO.EX, deve ainda destacar-se a publicação de outras revistas, como *Operação 1* (organizada por E. M. de Melo e Castro em 1967, que inclui obras de António Aragão, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro e José-Alberto Marques), *Operação 2: estruturas poéticas* (com trabalhos de Ana Hatherly, 1967) e *Hidra 2* (organizada por E. M. de Melo e Castro, 1969).<sup>10</sup>

Depois deste momento combativo, seguiu-se aquilo a que se poderia chamar um processo de releitura do próprio experimentalismo, como o provam as antologias em que passaram a ser reproduzidos muitos destes trabalhos. São disso exemplo a reedição dos trabalhos da PO.EX na *Antologia da Poesia Concreta em Portugal* organizada por Melo e Castro e José-Alberto Marques (1973) e o livro *Concreta-Experimental-Visual*, com edição de Fernando Aguiar e Gabriel Rui da Silva (1989).

Uma nova etapa dos caminhos do experimentalismo literário parece começar com o volume *Poemografias*, organizado por Fernando Aguiar e Silvestre Pestana. Trata-se de um documento que ajuda a compreender os caminhos que a poesia visual portuguesa seguiu depois do arauto nos anos 1960. O livro começa por avisar o leitor acerca do carácter documental e processual do experimentalismo, em epígrafe: “Este livro é um introdução” (9).

*Poemografias* inclui textos teóricos e poemas de Ana Hatherly, Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro e António Aragão, já presentes no anteriores volumes antológicos, mas introduz um conjunto de novos autores que se viriam a revelar fundamentais no contexto deste alargamento a outras artes que tentamos aqui propor, a começar pelos próprios organizadores, Fernando Aguiar e Silvestre Pestana. Aparecem aqui trabalhos e textos de Abílio-José Santos, Alberto Pimenta, Antero de Alda e António Barros, além de ser ainda publicado um depoimento sobre o “minimal na música minimal” do musicólogo e divulgador da nova música em Portugal, Jorge Lima Barreto (1949-2011).

<sup>10</sup> Estas revistas, esgotadas e raras, estão disponíveis no CD-ROM da PO.EX, disponível em linha <http://www.po-ex.net/evaluation>.

*Poemografias* foi também uma exposição itinerante de poesia visual que esteve em Lisboa (Galeria Diferença), Torres Vedras (Galeria Nova), Évora (Galeria Municipal de Arte), Lagos (Galeria Mercado de Escravos) e Coimbra (Galeria C.A.P.C.).

Efectivamente, nos anos que se seguiram à publicação de *Poemografias*, verifica-se uma projecção da poesia visual portuguesa para o contexto das galerias e dos museus. É neste sentido que as retrospectivas da PO.EX (PO.EX 80, na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Lisboa; e PO.EX 99, no Museu de Serralves do Porto) aparecem actualizadas, com novos trabalhos e novas reconfigurações de trabalhos já publicados.

Outra actividade importante que contribui para a abertura da poesia experimental ao mundo em que é feita e vive foi o 1º *Festival Internacional de Poesia Viva*, organizado por Fernando Aguiar com ajuda de E. M. de Melo e Castro e Rui Zink, no Museu Municipal Dr. Santos Rocha, na Figueira da Foz, em 1987. Fernando Aguiar, aliás, assume por esta altura um papel muito importante na difusão da poesia experimental portuguesa. Organizou as antologias *Visuelle poesie aus Portugal: eine Anthologie* (Siegen, 1990), *Portuguese Visual Poetry* (no número especial da revista *Visible Language* sobre Visual Poetry: An International Anthology (Providence, 1993), *Poesia experimental portuguesa dels 90: antologia*, com Ramón Salvo (Barcelona, 1994), *Imaginários de ruptura, poéticas visuais*, com Jorge Maximino (Lisboa, 2002), além de *Concreta, experimental, visual: poesia portuguesa 1959-1989*, com Gabriel Rui Silva (Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990).

Destaque também para a importante acção de difusão da PO.EX realizada por António Barros, principalmente na cidade de Coimbra. Desde 1976, em articulação com, entre outros, a Galeria do CAPC-Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, o Museu da Água de Coimbra, o Teatro Académico de Gil Vicente e o Teatro Estúdio CITAC, Barros foi o curador de cerca de 50 iniciativas e eventos, de que são exemplo “Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa e Poesia Visual Portuguesa”, comissariado por Alberto Carneiro e António Barros, para a Galeria do CAPC (1980); as actividades de dinamização da performance com o colectivo ‘Artitude:01’, o qual se associou ao simpósio “Projectos & Progestos” para o Teatro Estúdio do CITAC, com curadoria de António Barros e Rui Orfão, na Universidade de Coimbra, entre 1981-85.

Na área da copy art e da electrografia, é César Figueiredo quem, por vezes em colaboração com Abílio e António Nelos, se destaca, pela organização das seguintes exposições: *Copy art: electrographic exhibition* (César Figueiredo, Avelino Rocha, Graça Santos, 1990), *Electrografias* (António Nelos e César Figueiredo, 1991), *1ª exposição internacional de arte postal de Matosinhos* (Abílio-José Santos e César Figueiredo, 1993), *Copy. Porto portfolio* (Jürgen O. Olbrich e César Figueiredo, 1993) e *Expo-Copy 93: exibição internacional de copigrafias* (César Figueiredo, 1993).

A poesia experimental não se limita, portanto, a um período, nem se fixou nos seus momentos fundadores. Hoje em dia ramifica-se por um conjunto de actividades que marcam novas formas de expressão da criatividade humana.

## 2. VISUALIDADE E MATERIALIDADE DA LITERATURA EXPERIMENTAL

Seguindo a proposta de Arnaldo Saraiva para o estudo das literaturas marginais (1980), podemos dizer que a poesia experimental (concreta, visual, sonora ou cibernética), rompendo com “a literatura dominante, oficial, consagrada, académica e mesmo clássica” (Saraiva, 1980: 5), não peca por “menos estruturação, menos elaboração estética, menos conceptualização, ou menos ambição cultural” (1980: 5). No entanto, ela é marginal e marginalizada por razões de “ideologia literária” e de “economia do mercado editorial” (Saraiva, 1980: 6).

O experimentalismo promove, de facto, “o desrespeito das leis clássicas, [propondo] a novidade nas técnicas ou nos motivos, a contaminação dos géneros, (...) a complicação estrutural” (Saraiva, 1980: 6) e, neste sentido, a ideologia literária nele encontra um sério oponente. Por outro lado, o marketing literário não o legitima, pois não o consegue compartimentar nos formatos convencionados pelo mercado: a poesia experimental é publicada em folhetos, catálogos, registos de acontecimentos, graffitis, fotocópias, objectos, jardins...

A poesia experimental joga-se, assim, na superação dos limites da teorização dos géneros, apresentando uma “atitude transgressora face a convenções dominantes e gramáticas específicas” (Reis, 2005: online). Como também afirmaram os poetas paulistas, deu-se por encerrado, a partir dos anos 1950, “o ciclo histórico do verso enquanto unidade rítmico-formal” (Campos, Pignatari e Campos, 1965: 154), abrindo caminho para uma “renovação da comunicação literária” e a consequente “desmontagem do discurso do poder instituído” (Reis, 2005: online).

Trata-se ainda de uma prática poética que cruza, na expressividade dos meios, uma multiplicidade de matrizes de carácter verbovocovisual: o som – dos anúncios e das canções; o grafismo e a visualidade – da banda desenhada e da iconografia urbana; a escrita – dos caligramas como da combinatória. Exemplos abundam, em Portugal: Ana Hatherly explora desde cedo os recursos visuais da caligrafia; Herberto Helder desenvolve nos seus poemas a técnica combinatória, antecipando as experiências com computadores; António Aragão explora a fotocópia e a electrografia; E. M. de Melo e Castro cria a videopoesia e Silvestre Pestana é pioneiro na utilização expressiva dos computadores para criação de poemas visuais generativos; Fernando Aguiar dedica-se à performance; e Alberto Pimenta faz de tudo isto um pouco, com muita ironia, pertinência e coerência, mas sempre actuando à margem de grupos e rótulos.

Talvez por isso, no já referido livro *A Proposição 2.01--Poesia Experimental*, E. M. de Melo e Castro, de um modo claramente antecipador (1965), teorize de uma forma sintética as variadíssimas formas e tipos de poesia experimental (pp. 35-36), que considera serem oito: Visual, Auditiva, Táctil, Respiratória, Linguística, Conceptual e matemática, Sinestésica, e Espacial.

Esta variedade de aproximações é sintomática em relação às múltiplas experiências que os poetas queriam levar a cabo.

Por outro lado, a demarcação proposta pelos membros da PO.EX também se verifica em relação a outras tendências ou escolas literárias. Em forma de resumo das propostas desenvolvidas ao longo dos textos que os experimentalistas deixaram, e seguindo um conjunto de gráficos que ilustram de um modo diagramático e infográfico as relações da PO.EX com outras correntes literárias (Hatherly e Melo e Castro, 1981), é possível concluir que: a PO.EX opõe-se ao sentimentalismo e ao discursivismo da poesia tradicional em geral; rejeita a rigidez da métrica e da rima; propõe o objectivismo e o trabalho colectivo para contrabalançar uma herança demasiado pesada de psicologismo individualista próprio da geração do Orpheu; sugere a resistência e o internacionalismo como forma de rejeitar o projecto nacionalista do Futurismo português; e rejeita o discurso ideológico do Neo-realismo e o automatismo do Surrealismo (Hatherly e Melo e Castro, 1981: 26-27).

A PO.EX também se demarca, por outro lado, de outros movimentos de base concretista, ao aliar-se, por exemplo, às experiências com os computadores e com a poesia combinatória. Basta para isso lembrar que tanto Herberto Helder quanto António Aragão estavam, já na altura do primeiro Caderno, interessados em experiências deste tipo, e Silvestre Pestana, Melo e Castro e Pedro Barbosa, por outro lado, são pioneiros na utilização de computadores e software para criação literária.

Como resultado destes desvios, a poesia experimental alarga-se para além da influência inicial do Concretismo, centrando a sua atenção nas possibilidades da visualidade e da materialidade multisígnica, aspectos que se traduzem na criação de trabalhos híbridos que incluem a fotocópia, o letrismo, a escultura cinética e o happening, entre outros.

O âmbito da tendência experimentalista na poesia foi de tal forma expandido que passa a englobar textos e/ou objectos que já não estão dependentes das mesmas regras rítmicas e dos recursos retóricos próprios da poesia concreta. O poeta passa, neste contexto, a ser aquele que se volta para a materialidade sígnica, por compreender que a escrita é um desenho de letras e de símbolos, isto é, um sistema de notação que põe em crise a própria linguagem. Subvertendo a escrita e as suas estruturas lógicas e psicológicas, estes poetas contribuem para a desagregação das configurações ideológicas de uma sociedade marcada pela revolução industrial e electrónica, pela teoria da informação e da cibernética, trabalhando a palavra como material de composição verbal, sonoro e visual.

### 3. ALGUNS EXEMPLOS DE POESIA EXPERIMENTAL PORTUGUESA

A poesia experimental, caracterizada pela visualidade e pela multimedialidade das suas materialidades, oferece-nos uma variedade de aproximações ao objecto poético que se traduzem numa diversidade de técnicas a que tentaremos fazer referência nesta parte final do nosso artigo.

A poesia de inovação procura empregar todas as técnicas ao seu alcance para aumentar os níveis de informação e diminuir a redundância da obra de arte, forçando dessa forma o leitor a procurar, no intrincado do texto, os limites da significação. Contra-pondo a sua voz aos meios de comunicação de massa, a ênfase da poesia experimental é colocada nas estruturas criativas e complexas, distinguindo assim o artístico do ritual, o novo do banal.

António Aragão, nos seus raros mas eloquentes artigos teóricos, expressa com frequência a pertinên-

cia de se utilizar a tecnologia e de se fazer recurso à máquina como campo para testar os limites do conhecimento e da criatividade. Nas suas palavras: “it is appropriate to question when the total use of the freedom of expression will emerge through all the means that current technology makes possible. (...) Let us say here that this has nothing to do with admiring the new machines, but with using current technology to create” (Aragão, 1990: 80).

As electrografias de António Aragão, inscritas no âmbito internacional da *copy-art*, que em Portugal teve vários seguidores de relevo (além de Aragão, A. Dantas, A. Nelos, Abílio e César Figueiredo, entre outros), apresentam conjuntos de situações narrativas que são sujeitos a progressivas deformações e alterações. A manipulação do texto e da imagem, com recurso à fotocopiadora, atribui um sentido estético à textura e à superfície de inscrição.

É o caso da electrografia ilustrada na Figura 1, na qual António Aragão, através de processos de deformação obtidos pelo movimento da folha no contacto com a superfície de digitalização da fotocopiadora, faz acompanhar a manipulação visual das imagens com a progressão narrativa do texto que as acompanha. Assim, a componente verbal, aliado o questionamento de um filho à sua mãe (nesse caso, “Mãe, Deus tem barriga?”), é sujeita a um progressivo processo de distorção, de forma que acaba sendo o próprio discurso do poder que se revela em toda a sua prepotência, associando assim a banalização do quotidiano à resposta tautológica da mãe: “Cala-te! É melhor não saber”.

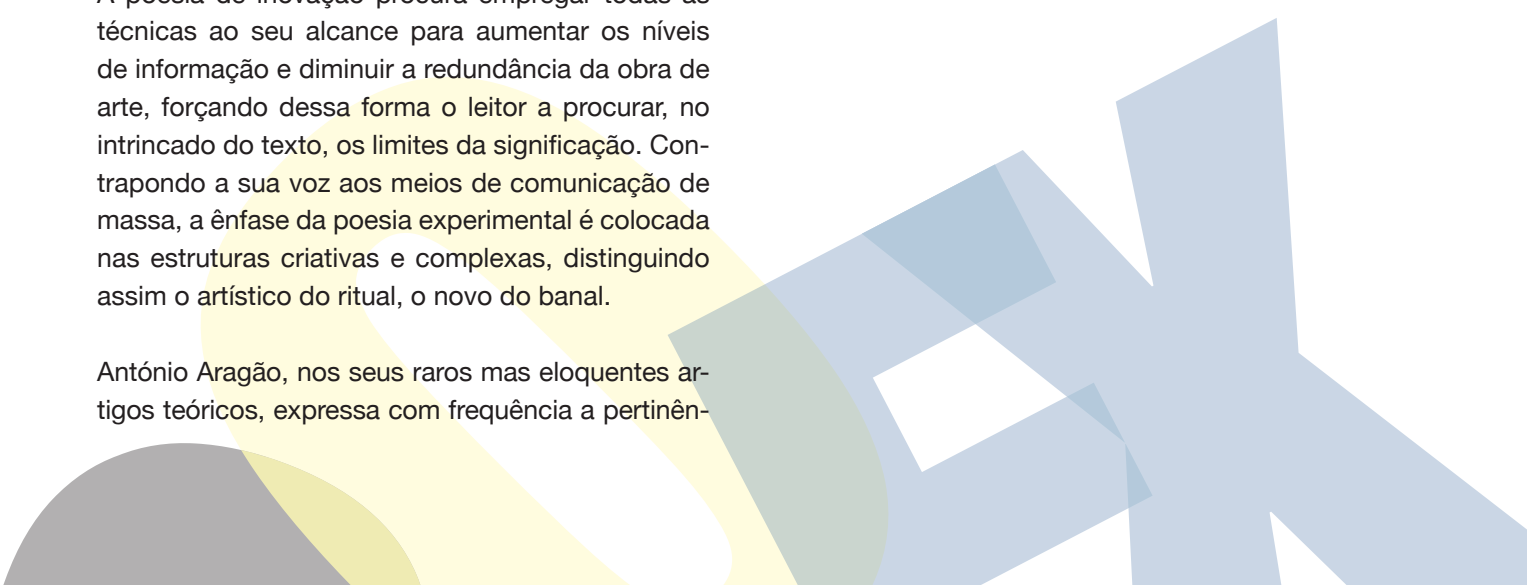




Figura 1. "Electrografia", de António Aragão (Electrografias, 1990, p. 14).

Em "Telegramando", também de António Aragão, não é apenas o dispositivo maquínico que é apropriado para fins criativos, mas o próprio formato estandardizado do modelo textual da comunicação de massas que é vertido em grelha visual de uma comunicação poética. Esta apropriação dos modelos da comunicação, neste caso um telegrama a ser enviado por fax, através da supressão e alteração de certos elementos constituintes dos formulários, bem como pelo preenchimento dos campos com recurso a uma linguagem simultaneamente lírica e irónica, provoca efeitos de estranhamento no leitor e, dessa forma, rompe com a fronteira frágil entre arte e vida, real e ficção (ver Figura 2).

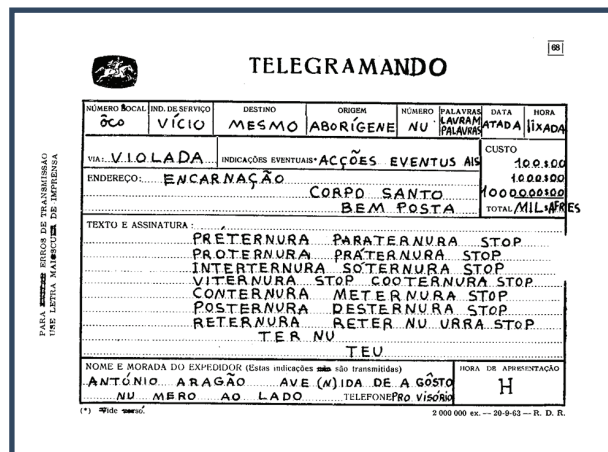


Figura 2. Telegramando, de António Aragão (Poesia Experimental - Suplemento do Jornal do Fundão, 1965).

Outros exemplos deste regime de remistura e apropriação tecnológica são frequentes na PO.EX, bastando por agora referir, por semelhança no tratamento, o texto "Velegrama", de Álvaro Neto / Liberto Cruz (*Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, p. 97), que substitui as consoantes de algumas palavras de uma comunicação telegramática pela consoante fricativa vozeada «V», sugerindo desse modo a velocidade de transmissão que caracteriza o meio, ao mesmo tempo que cria uma situação sonora que exige, para a sua leitura, uma articulação fonética de grande periccia («V», plenamente, de Voz, nesse sentido). Assim, a consoante V, ao ser introduzida como elemento de entropia negativa no telegrama, sugere, por um lado, visualmente, a velocidade, mas, por outro, introduz uma espécie de travão nessa mesma velocidade, pois ao iniciar a leitura, sonoramente, há uma quase necessidade de a atrasar. Escrito em maiúsculas e assinado como Viverto Vruz, lê-se, a título ilustrativo: "VONS VONVEIROS VOLUNTÁRIOS VELEM VINGUÉM VOSA VONVA". Os intervalos são assinalados com um "VTOP", e termina de um modo elegíaco e irónico: "VIVA VATRIA VIVA VOVO VIVA VORTUGAL".

Se a apropriação dos meios maquínicos e tecnológicos é uma realidade da perspectiva informacional da Poesia Experimental, também é um facto que a utilização de dispositivos de leitura assume, muitas vezes, uma expressividade material que transfere a poesia, do livro para os objectos, e daí para os livros-objecto.

São paradigmáticos da relação de proximidade que a PO.EX estabelece com a problemática do livro de artista dois objectos poéticos de António Aragão, em edição de autor, de 1970, o *Poema azul e branco* e o *Poema vermelho e branco*. Aqui, não existe poema, a não ser no título, pelo menos no sentido tradicional que se espera de uma poesia escrita com um recurso, ainda que mínimo, à linguagem verbal. O que resta, portanto, é o programa de poema (ou, como Aragão intitula um dos seus primeiros livros, um “p(r)o(bl)ema”), bem como a conceptualização teórica do mesmo, exposta na breve explicação impressa na capa do livro-objecto, em três fases, através da qual ficamos a perceber que este poema é forma: “A forma activa mais a cor é a expressão do poema”; é acção: “«ler» o poema é simplesmente dobrar e desdobrar”; e é, por fim, abertura: “a carga semântica é despersonalizada a qualquer nível da construção - emoção”.

António Barros é um autor que enquadra o seu trabalho no contexto de uma atitude performativa, fazendo uma arte com atitude (uma “artitude”, como escreve frequentemente), abstraindo o objecto da sua circunstância e, dessa forma, rearticulando-o no gesto (no ‘obgesto’, como propõe).

Trata-se de uma arte efémera, já que os seus livros-objecto são, a maioria das vezes, imbuídos de processualidade e de resistência à própria inscrição ou permanência. Os seus “livros habitados”, como acertadamente lhes chama, são operações poéticas que promovem a integração do texto no objecto - e seu território próprio. Estes objectos-livro estão, assim, em permanente processamento, como é o caso dos livros “operativos” criados pelo autor em 1983, para difusão em diferentes espaços: “Tentativas Verdes num Dia de Céu Cinzento” (Lisboa); “Textos de Opção” (São Paulo); “Mais ExaltadaMente Mil Máscaras” e “LivroaMeias” (Coimbra). Trata-se de trabalhos com exemplares únicos, de que apenas há alguns registos fotográficos, os quais colocam em cena os processos de mediação na arte contemporânea. São, por isso, sintomáticos do alargamento material da poesia experimental pós-concreta e pós-visual.

No caso de “Artitude: 01. Revista-objecto”, objectos do quotidiano são utilizados como superfície de impressão de elementos tipográficos, atitudes de intervenção.

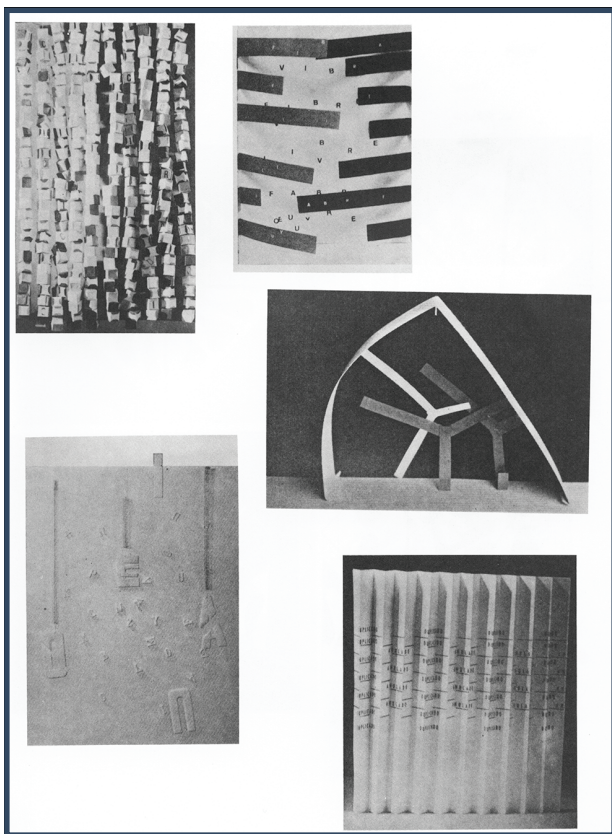


Figura 3. “Artitude: 01. Revista-objecto”, de António Barros (1980).

Pela sua antecipação em relação à data oficial de entrada do concretismo em Portugal, mas também pela sua forma de teorizar, através da atitude reflexiva do poema, o próprio procedimento de espacialização e substantivização do concretismo, o livro *Objecto poético de efeito progressivo*, de E. M. de Melo e Castro (1962), é das mais relevantes manifestações poéticas anteriores às revistas da PO.EX.

No entanto, são os seus *Poemas cinéticos*, de 1966, que mais pertinência apresentam no que diz respeito à formulação objectual do texto experimental. Trata-se de um conjunto de trabalhos que propõe, como o próprio autor refere, “uma noção de sintaxe dinâmica, isto é, de uma possível e exequível modificação das relações entre os elementos simples que constituem as estruturas dos poemas, indo até a sua total modificação ou mesmo destruição — caso o utente do poema cinético o deseje” (Hatherly e Melo e Castro, 1981: 159). A possibilidade de manipulação do texto-objecto, numa lógica cinética, obriga o leitor a um envolvimento físico com o próprio texto, que passa a estar circunstanciado no espaço, mas que depende igualmente do tempo para a sua plena expressão. Este aspecto cinematográfico, que Melo e Castro explora posteriormen-

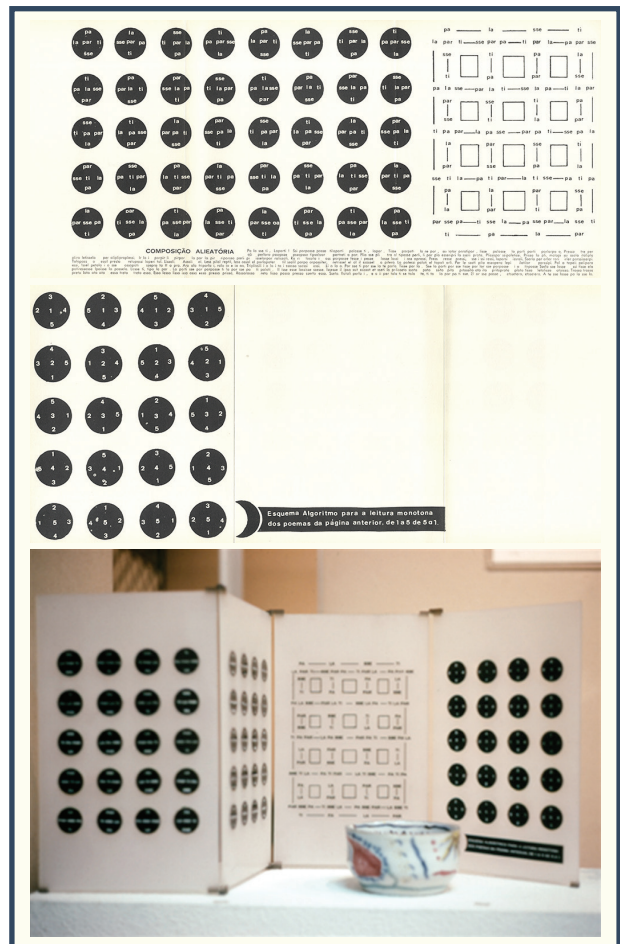
te como pioneiro da videopoesia, associa-se ainda a uma certa efemeridade que afecta a experiência de interpretação. É, de facto, a indeterminação e a não-linearidade da leitura que envolvem o poema no corpo-experiência do leitor. Como adianta Melo e Castro, “o carácter efémero dos materiais em que estão realizados os poemas (papel e cartão) implica justamente que eles, sendo uma evolução dinâmica do «livro», convidam muito mais a uma utilização, a um consumo e por fim a uma destruição orgânica, que a uma simples leitura ou percepção visual” (Hatherly e Melo e Castro, 1981: 160).



**Figura 4.** Poemas cinéticos, de E. M. de Melo e Castro (in *Visão Visual*, 1966, p. 101).

São ainda de interesse para este contexto do texto-objecto a exposição de “Parlapatisse”, de Salette Tavares, texto combinatório de carácter visual publicado, em versão impressa, no primeiro caderno da *Poesia Experimental*. O poema “Parlapatisse” é um exemplo da poesia programada segundo leis combinatórias e aleatórias, tendo como objectivo primeiro a sua leitura.

Nesse sentido, além de, como explica Melo e Castro, ser “uma ponte entre o Barroco dos séculos XVII e XVIII e o Neobarroco dos nossos dias de hoje” (1993: 9), ele é também uma espécie de pauta de poesia sonora. Composto por quarenta círculos com variações na apresentação das sílabas que compõem o vocábulo de cinco sílabas “par-la-pa-ti-sse,” acompanha-o um esquema algorítmico para leitura, propondo-se combinações diferentes de 1 a 5 e de 5 a 1, respectivamente. Uma possível leitura resultante deste processo seria algo como: “Pa la sse ti, Laparti I Ssi parpasse passe”.



**Figura 5.** “Parlapatisse”, de Salette Tavares, livro-objecto na exposição Brincar (1979).

A retrospectiva da poesia visual de Salette Tavares na Galeria Quadrum, numa exposição chamada “Brincar”, apresenta todos os seus poemas-objecto, “fabricados” por oleiros, tecelões, tipógrafos e relojoeiros. Trata-se de um conjunto significativo de trabalhos de poesia gráfica e espacial que proble-

matizam os processos de intersemiose no discurso poético, pela frequente transposição entre texto, sons, imagens e objectos.

Tavares é testemunha de um período em que se verifica uma alteração significativa nos processos de investigação sobre a arte. Os objectos assumem, nesse contexto, a própria forma poética, tornando-se o significante expressivo de uma comunicação simultaneamente verbal, visual, gráfica e espacial.

A poesia é, por outro lado, um espaço religioso de criação e de artesanato. O trabalho com as mãos, da caligrafia aos objectos, intrinca-se por isso na leitura dos objectos como linguagem dinâmica, obrigando-nos a rereer o “hábito” como se do “novo” se tratasse. Esta fabricação, pelo trabalho e pela escrita, torna-se uma religião que produz poemas e objectos para uso no dia-a-dia. Como António Ramos Rosa apontou em relação ao livro *Lex Icon* (sobre objectos, mas exclusivamente escrito com recurso a linguagem verbal) de Salette Tavares, trata-se de uma fé na própria poesia (1972: 79), cuja função primeira seria a de transformar o dia-a-dia numa experiência estética.

Ao nível verbal, um dos recursos mais eficazes da poesia experimental, na linha das propostas da Música Minimal Repetitiva (conceito proposto por Jorge Lima Barreto no seu livro de 1983), é a atomização do material linguístico, num progressivo apagamento da estrutura narrativa implícita na linguagem, substituindo-a desse modo pela relação ideogramática entre os signos. Esta fragmentação discursiva recorre frequentemente a processos de exaustiva repetição de vocábulos, com posteriores variações minimais que introduzem transformações no reportório apresentado. Por outro lado, através de procedimentos de aglutinação e de justaposição, promove uma rarefação semiótica que é fundamental para entender a dialéctica entre legibilidade e ilegibilidade, entre redundância e informação.

Na obra “Escravos”<sup>11</sup>, de António Barros, impressa num pano branco e disponível em versão gráfica, opera-se um processo de transformação da palavra “escravos” numa outra nela contida, “cravos”, pela supressão da sílaba “es” no meio do caminho do poema, que se constitui como uma coluna de algumas dezenas de linhas.

Com efeito, é a sucessiva repetição da palavra “escravos” que permite a sua desarticulação e desmontagem, pois o significado segue, aqui, a cadeia dos significantes, de um modo ideogramático. A libertação dos “escravos” pelos “cravos”, numa clara alusão à Revolução do 25 de Abril de 1974 em Portugal, não deixa porém de ser parte de um processo circular, já que a sílaba “es” vai depois reaparecer, devolvendo ao poema, no final, novos “escravos”. Esta proposição, de carácter político, com uma carga ideológica latente, é atingido precisamente através da repetição, já que a coluna vertical formada pela repetição da palavra “escravos” é o que permite criar uma espécie de litania onde se enumeram os males da nação.

<sup>11</sup> Esta obra poético-visual foi premiada pelo júri composto por Sophia de Mello Breyner Andresen, David Mourão Ferreira, José Carlos de Vasconcelos, Urbano Tavares Rodrigues e Manuel Alegre, no âmbito do Concurso Nacional de Poesia: “10 Anos do 25 de Abril”, Lisboa.

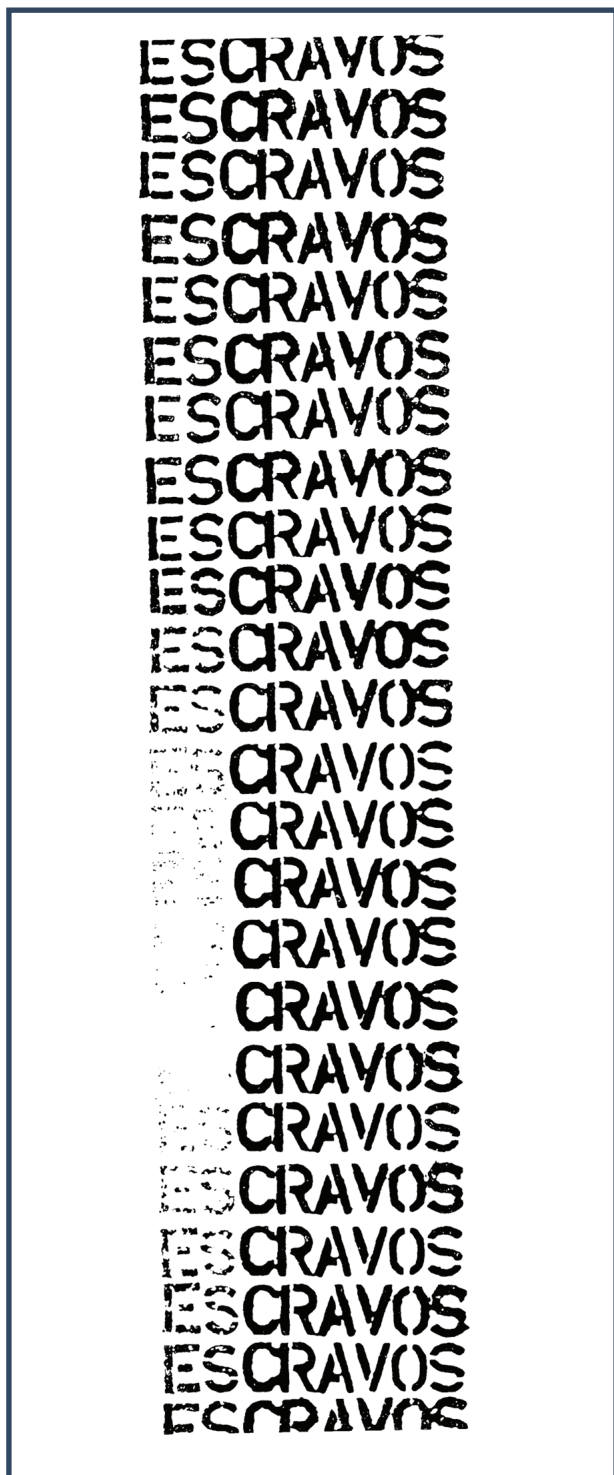


Figura 6. “Escravos”, de António Barros (1977).

Seria praticamente impossível elencar, num trabalho com estas limitações de espaço, todos os poemas que recorrem a esta técnica repetitiva e variacional. Salientamos aqui, por isso, apenas alguns exemplos, mas convém acautelar que vários auto-

res usam técnicas que envolvem, de algum modo, a recursividade: Alberto Pimenta, Abílio-José Santos, Melo e Castro, Salette Tavares e Pedro Barbosa são talvez os que o fazem de um modo consistente e exaustivo.

Além da utilização da repetição como forma de recursão e como ponto de partida para a variação combinatória, há que referir que este procedimento constitui, além da atitude reflexiva de auto-referência em relação ao código, uma forma subtil de transformar o significante em ícone. Por outras palavras, a repetição dos significantes força o entendimento das características visuais do elemento expressivo da linguagem.

Na obra *Metaleitura*, escrita entre 1968 e 1969, Ana Hatherly aplica um conjunto de procedimentos baseados na recursividade a um texto de sua autoria, resultando um conjunto de sete variações a que faremos agora referência. Hatherly começa por apresentar o teorema que está subjacente a esta experiência de manipulação textual: “Ao nível do significado, um texto poético possui tal integridade funcional e é constituído por elementos de tal modo autónomos que suporta sem prejuízo as fragmentações mais sistemáticas” (2001: 236).

O procedimento a seguir é também explicado pela autora, que, desse modo, caracteriza os textos dentro da sua especificidade, de um (“I”) a sete (“VII”): I - Texto integral; II - eliminação das palavras-chave do texto; III - eliminação dos verbos; V - eliminação da terceira palavra em cada grupo de cinco; V - negativo de II; VI - negativo de III; VII - negativo de IV.

Em “I” é apresentado o texto-base, de uma frase apenas, sem pontuação, tematicamente centrado na escrita (“alfabetos juncavam”, linha 1; “respiro anáforas vagueio de escritas”, linhas 16-17) e a sua relação (“as criaturas traziam os alfabetos colados à pele”, linha 4; “as letras saem de seus corpos”, linhas 34-35). É ainda um texto acerca da aspiração à ilegibilidade (“selva escorregadia e ensurdecedora”, linha 4; “sacode-me o embate dos corpos que aspiram ao legível”, linhas 16-17; “e todo o visível tende ao ilegível”, linha 29).

Em “II”, conforme processo descrito pela autora, são retiradas as palavras-chave do texto. Este procedimento esvazia o texto do seu referente principal, deixando apenas o esqueleto da articulação, anulando aquilo que aparece devolvido na variação “V”. O corpo do próprio texto se torna aqui substantivo, obrigando o leitor a confrontar-se com uma sombra da geometria da figura central do sentido.

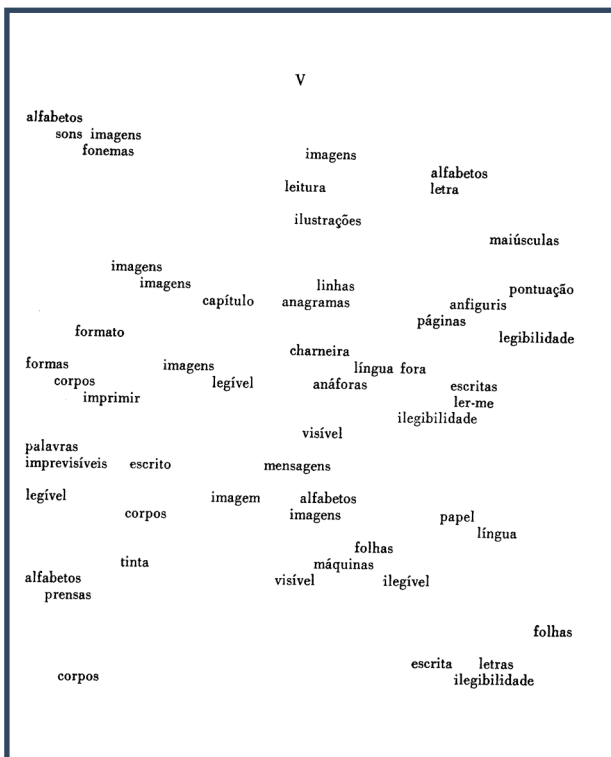


Figura 7. Metaleitura, de Ana Hatherly, 1968-69 (Um computador de improbabilidades, pp. 236-243).

Procedimento semelhante de rarefação textual e de fragmentação da frase para dar origem a especializações anagramáticas leva a cabo José-Alberto Marques nos seus vários trabalhos sob o lema do homeóstato.

O homeóstato é um dispositivo de procura da entropia num dado sistema. Aplicado ao texto, trata de verificar as condições de estabilidade (e legibilidade) sustentadas pelos seus mecanismos entrópicos. Na busca de um equilíbrio textual, na procura de um campo de leitura passível de gerar uma grande quantidade de informação estética, os

homeóstatos de José-Alberto Marques buscam a auto-organização e a independência, e fazem-no encontrando a temperatura própria do texto através de uma lógica de abertura e variabilidade.

No exemplo em baixo ilustrado, o verso “sem luz. a noite acontece. ventre escuro. sombra: neve. alguém: o teu grito” é repetido dezassete (17) vezes e sujeito, em cada repetição, a uma fragmentação textual, anulando determinadas palavras e letras e contruindo, desse modo, uma sucessão de variações homeostáticas que representam metonimicamente o todo do poema.

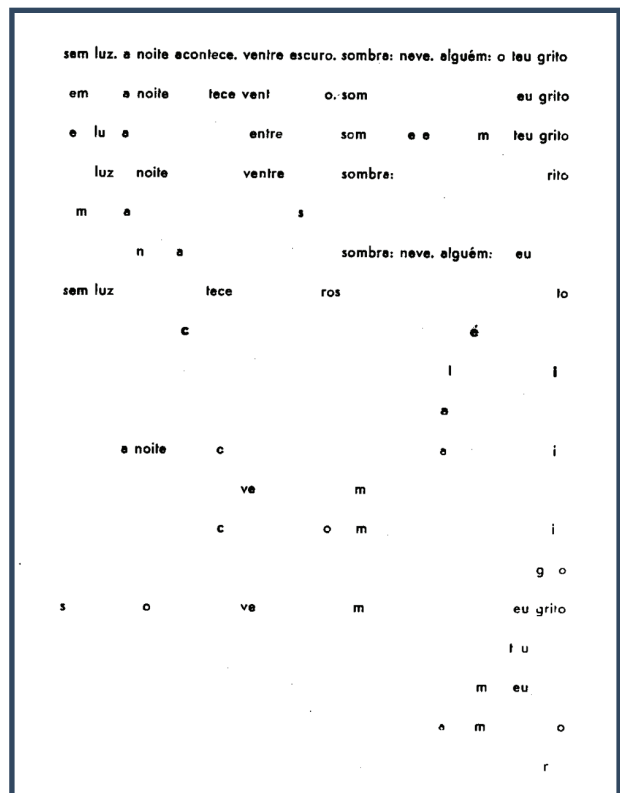


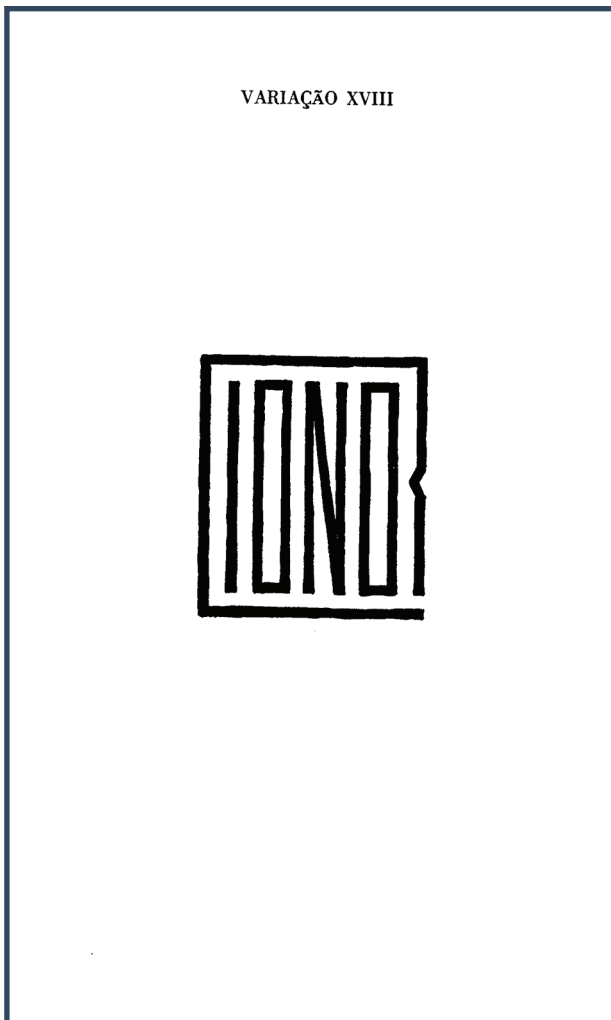
Figura 8. “Homeóstato:1”, de José-Alberto Marques (1965)

Também Ana Hatherly, no seu livro *Anagramático* (1970), propõe um conjunto de variações, tomando como mote o vilancete de Camões: “Descalça vai pera a fonte / Leonor pela verdura; / vai formosa e não segura.”

As variações feitas a partir deste mote são inúmeras e de vários tipos, desde trabalhos caligráficos com a

palavra Leonor, até transformações por aproximação das letras, como na variação 7: “descalça ia leonor. ia à fonte leda efria. / ia leste ia. a fonte corria. leonora-penasia. / pela aragem fria. pela manhãia. sorria&ia. / (...) / leonorama. leonor&ana. oh leonorama.”

A variação XVIII transforma Leonor em Lionor de forma a poder criar um símbolo que propõe a unidade inerente à própria forma da palavra. Este signo, poema semiótico que pressupõe o labirinto das leituras de Camões, é ilustrado em baixo.



**Figura 9.** “Variação XVIII”, de Ana Hatherly (1970).

A repetição permite a transformação e a variação, mas facilita também o entendimento visual da apropriação do espaço da página, do mesmo modo que cria condições para o caligrama e o ideograma.

Abílio-José Santos, que, como lembra Alberto Pimenta, “trabalhou sempre à margem do grupo de poetas concretos e do seu sistema teórico, que recusa. para ele, todo o fundamento epistemológico é repressivo: nesse sentido é o mais consequente de todos” (Pimenta, 1988), é certamente um dos mais inconformistas e anti-acadêmicos da poesia experimental portuguesa. Ele próprio se intitula “auto-didacta insurrecto e panfletário” (Aguar e Pestana, 1985: 107) e, como refere Eunice Ribeiro, “quase sem querer, é poeta” (Ribeiro, 1995).

A escrita de Abílio não vive desligada do mundo em que se faz rasura e inscrição. A sua sedução é, como refere Ribeiro, “pelo artesanato, pela manufactura”, articulando uma “escrita-gesto dotada de um carácter processual e exigindo o total envolvimento do sujeito” (Ribeiro, 1995).

Trabalho e dor, político e poético, reúnem-se na obra de Abílio de formas inesperadas, vertidas num conjunto muito significativo de variadas técnicas de trabalho gráfico e electrográfico.

Na senda da recursividade a que temos vindo a fazer referência, os seus trabalhos gráficos com as palavras “Amarrotado”, “Corte”, “Rasgado” e “Recortado” são paradigmáticas para o entendimento da fabricação do poema e do objecto pela palavra. Esta perspectiva aparece enraizada na ideia de que há uma coincidência das palavras com as coisas que a poesia pode revelar, como é o caso de “Corte”, reproduzido na Figura 10.



Figura 10. “Corte”, de Abílio-José Santos.

No caso do trabalho “Aparecendo, Desaparecendo”, com duas versões que colocamos em baixo lado a lado para melhor explicitação do processo a que o autor sujeitou as palavras, identificamos dois tipos de aparecimento e desaparecimento. No primeiro caso, a palavra aparece e desaparece num ritmo de letra a letra, criando um efeito visual de asa que exprime o próprio movimento das palavras, um pouco na linha de “Escravos” de António Barros. No segundo caso, o efeito de aparecimento e desaparecimento é alcançado através dos processos de *fade in* e *fade out*.

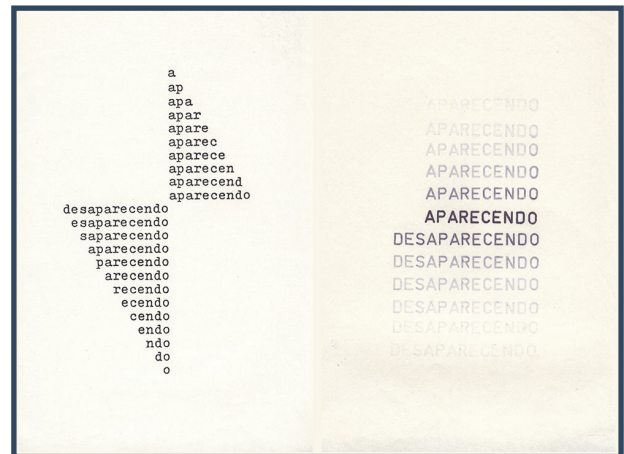


Figura 11. “Aparecendo, Desaparecendo”, de Abílio-José Santos.

Numa linha visualmente semelhante, mas propondo um processo de relação sintaxe-semântica distinto, Alberto Pimenta, cuja produção poética é imensa e de uma variedade de aproximações que daria para vários estudos autónomos que aqui não cabem, utiliza com frequência os procedimentos repetitivos e variacionais a que temos estado a fazer referência. No seu texto “alpha e ómega”, de 1977, sugere na própria forma visual do texto a circularidade de que trata, isto é, o princípio (alfa) encontra o fim (omega), já que “tudo começa onde começa tudo o que em ti começa”.

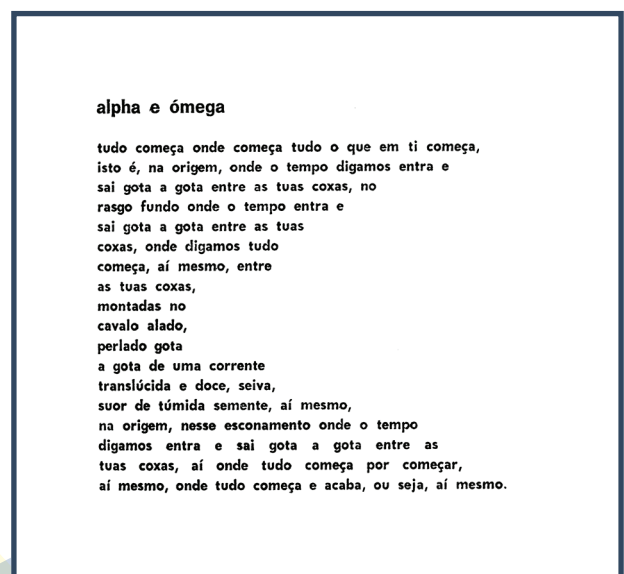


Figura 12. “alpha e ómega”, de Alberto Pimenta (1977).

Também recorrendo à repetição, por um lado, e à constelação e organização espacial das palavras num movimento circular, por outro, E. M. de Melo e Castro consegue, no seu ideograma “Tontura”, induzir o leitor numa reacção que promove a própria tontura para que aponta. Significante e significado, como nos exemplos anteriores, aparecem assim ligados, num movimento de motivação recíproca numa evidente ligação ao cratilismo da linguagem.

António Aragão, num texto acerca deste e outros ideogramas de Melo e Castro, torna evidente a necessidade de uma postura de leitura diferente da habitual, nestes poemas: “Repare-se com atenção nesses ideogramas. É preciso também olhá-los. Que essa poesia é para ler e ser vista. É tão importante a leitura como a visão global do ideograma - o espaço gráfico, entrando no jogo, toma parte fundamental na estrutura do poema.” (Aragão, 1981: 104)

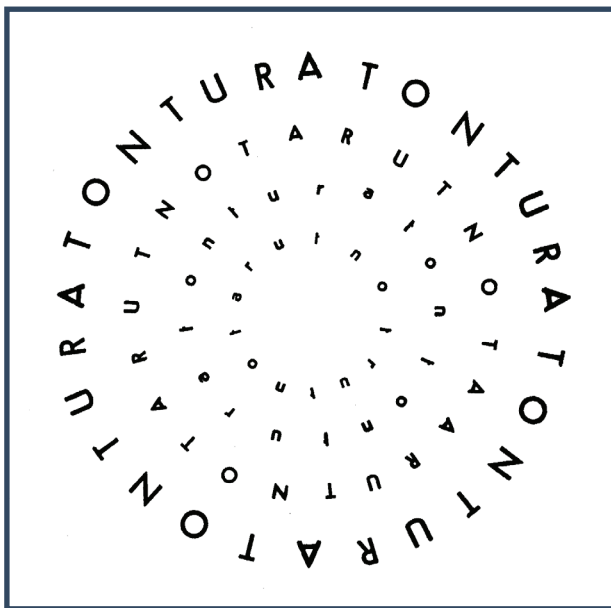


Figura 13. “Tontura”, de E. M. de Melo e Castro (Ideogramas, p. 12).

Também a performance, o happening e a instalação configuram campos expressivos de acção multidisciplinar que têm interessado os autores da constelação PO.EX. Este tema merece um tratamento à parte, pelo que apenas apontaremos, a título ilustrativo, alguns exemplos onde esse cruzamento da arte performativa com a poesia se torna visível, naquilo

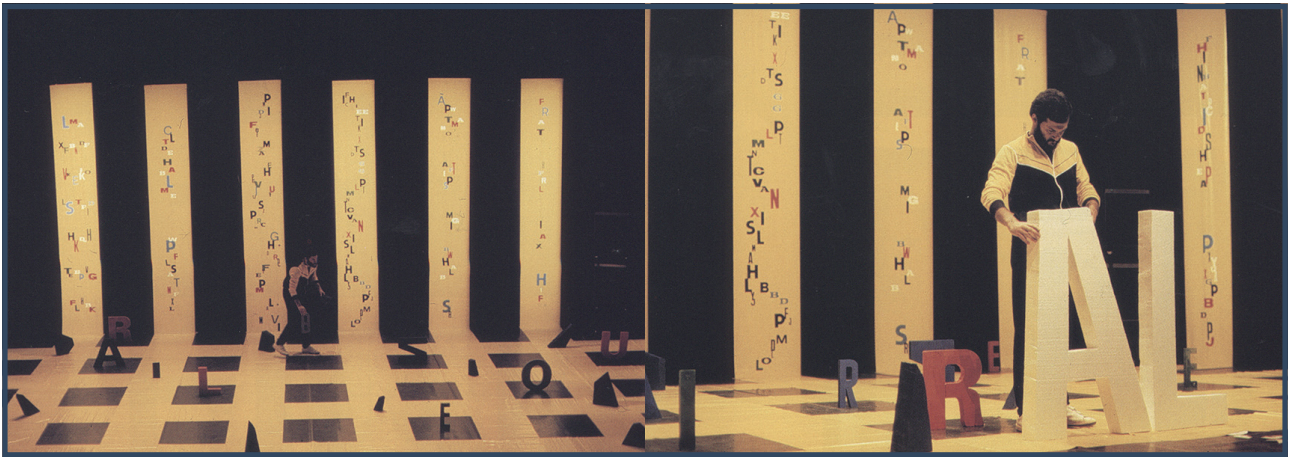
que se poderia apelar de poesia-performance ou acção poética.

Interessa por isso registar, além das intervenções colectivas já referidas (“Concerto e Audição Pictórica”, 1965; “Conferência-Objecto”, 1967), os actos poéticos coordenados por Seme Lufti e Silvestre Pestana sob o título “Ânima: teatro acção de textos visuais” (Lisboa, 1977) e “Multi/Ecos”, organizado por António Barros (CAPC-Círculo de Artes Plásticas de Coimbra; Teatro Estúdio CITAC, Coimbra, 1979).

Ao nível individual, salientam-se as propostas históricas de E. M. de Melo e Castro (“Lírica do Objecto”, 1958; actividades no lançamento de Ideogramas, 1961), Salette Tavares (“Sou Toura Petra”, AR.CO, 1960s), Silvestre Pestana (“Tecnolabirinto”, Cooperativa Árvore, Porto, 1974; “Necro-Eco”, ESBAP, Porto, 1978; etc.) e Ana Hatherly (“Rotura”, Galeria Quadrum, Lisboa, 1977). Na década seguinte, Gabriel Rui Silva (“Instalação: romance”, Almada, 1986; “As 24 Pedras”, Lisboa, 1987; “Lembro-me perfeitamente de como tudo começou...”, 1988; e “Orbis sensualium scripturae”, 1988; entre outras), e António Barros (“Manhãs Raízes”, CAPC, 1983; “Amant Alterna Camenae”, CAPC, 1987). Sobre estes alargamentos do campo poético à expressividade do corpo e do contexto social e espacial da manifestação, terminamos, eventualmente simplificando, com as palavras de Fernando Aguiar, para quem, “[i]t so happened that no longer was only the content of the poem important, but also the form of that content (...) the form also became the content and began to constitute a part of the poem” (1º Festival, 140).

De facto, conforme Aguiar explica, na senda deste alargamento das técnicas e meios a usar na produção literária, e ao utilizar a performance como o meio de transmissão da mensagem poética, esta acaba por receber um conjunto de novos componentes de liberdade expressiva: “the poem received a new expressive liberty and acquired other components such as movement, volume, colour, light and sound, which in their turn definitively altered the ideals of space and time in writing” (1º Festival, 141).

Assim, interessa reter que na intervenção poética, durante a qual “the body functions more as an instrument of writing” (1º Festival, 141), há lugar a uma co-presença ou simultaneidade na relação entre autor e leitor, actor e espectador, numa espécie de regresso à interacção e à partilha do contexto que caracterizam a oralidade. Por outro lado, características da própria performance, tais como a sua irrepetibilidade, indeterminação e polifonia intermediática, fazem destes acontecimentos uma oportunidade de a obra de arte se afirmar, em sintonia com Richard Wagner, como obra de arte total (“Gesamtkunstwerk”), promovendo a fusão e a síntese dos vários elementos expressivos.



**Figura 14.** “Performance «A essência dos sentidos»”, de Fernando Aguiar (2001: 27).

Removendo o autor/actor do acontecimento, mas mantendo a integração e a intermedialidade da intervenção, podemos finalmente substituir a performance poética por um conceito mais alargado de instalação. A instalação poética promove a apropriação de uma geografia, mapeando-a literariamente, através da contaminação do espaço pelas palavras e letras, que passam a ser agentes estruturadores da própria topologia. Tal como verificado com a performance, a instalação poética é multisensorial e multimodal, pelo que agrega na sua base uma configuração polifónica que permite a imersão dos leitores/interactores na construção de um sentido que terá que ser partilhado em comunidade.





Figura 15. Imagem de instalação em Abrantes, Fernando Aguiar.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, F. & PESTANA, S., eds. (1985) *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*. Lisboa, Ulmeiro.

ARAGÃO, A. (1990). "The writing of sight", in *Corrosive Signs: Essays on Experimental Poetry (Visual, Concrete, Alternative)*, ed. César Espinosa, trans. Harry Polkinhorn. Washington, Maisonneuve Press, pp. 77-83. (originally published in *Poemografias* as "A escrita do olhar", 1985, pp. 177-188).

ARAGÃO, A. (1981), "A Arte como «campo de possibilidades»", in: *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, org. Ana Hatherly and E. M. de Melo e Castro, Lisboa, Moraes, pp. 102-105 (originally published in *Jornal de Letras e Artes*, 7 August 1963).

BARBOSA, P. (1998). "A renovação do experimentalismo literário na Literatura Gerada por Computador", in *Revista da UFP*, 2 (1), Porto, Edições UFP, pp. 181-88.

BLOCK, F. W. & TORRES, R. (2007). "Poetic Transformations in(to) the Digital". In *e-poetry 2007*.

- CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D. & CAMPOS, H. de (1965). *Teoria da poesia concreta. Textos Críticos e Manifestos (1950-1960)*. São Paulo, Invenção.
- DRUCKER, J. (2005). "Interactive, Algorithmic, Networked: Aesthetics of New Media Art". In: Chandler, A. and Neumark, N., eds. *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*. MIT Press. pp. 34-59.
- HATHERLY, A. (2001). *Um computador de improbabilidades*. Lisboa, Quimera.
- HATHERLY, A. (1983). *A experiência do prodígio – Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- HATHERLY, A. (1981). "A Reinvenção da leitura (excerto)", in: *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, org. Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, Lisboa, Moraes, pp. 138-152.
- HATHERLY, A. (1981). "Estrutura, código, mensagem." *Diário Popular* 25-5-1967, in: *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, org. Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, Lisboa, Moraes.
- HATHERLY, A. (1959). "O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta." *Diário de Notícias* 17 de Setembro de 1959.
- HATHERLY, A. (1985). "Perspectivas para a poesia visual: reinventar o futuro." *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual portuguesa*. Ed. Fernando Aguiar & Silvestre Pestana. Lisboa: Ulmeiro, pp. 13-26.
- HATHERLY, A. (1995). "Salette Tavares e a 'Poesia Experimental'." *Poesia Gráfica. Salette Tavares*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, pp. 11-15.
- MARQUES, J.-A. (1985). "Ex-Libris." *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual portuguesa*. Ed. Fernando Aguiar & Silvestre Pestana. Lisboa: Ulmeiro, pp. 85-91.
- MELO E CASTRO, E. M. de. (1965). *A proposição 2.01. Poesia Experimental*. Lisboa: Ulisseia.
- MELO E CASTRO, E. M. (1993). "Visões do Espelho Cego." *Jornal de Letras (Portugal)* 27 de Abril de 1993. 9-10.
- PIMENTA, A. (1988). "Abílio", in *Um Século de poesia (1888-1988) A Phala - edição especial*, Lisboa.
- PORTELA, M. (2006). "Concrete and Digital Poetics". In: *Leonardo Electronic Almanac*, Special Issue: New Media and Poetics, 14 (5-6), Cambridge, Mass: MIT Press.
- PORTELA, M. (2009). "Flash script poex: A recodificação digital do poema experimental." In: *Cibertextualidades*, 3, "Conhecimento e(m) Hipermedia", pp. 43-57.
- RAMOS ROSA, A. (1972). "Lex Icon (resenha)." *Colóquio. Letras* 9, pp. 79-80.
- REIS, P. (2009). "Portuguese Experimental Poetry – Revisited and Recreated". In: Glaser, S. M., ed. *Claus Clüver Festschrift*. Rodopi: Amsterdam and Atlanta.
- REIS, P. (2005). "Estado da Arte da PO-EX", Projecto CD-ROM da POEX. Disponível em linha <<http://po-ex.net>>

RYAN, M.-L., ed. (2001). *Cyberspace Textuality: Computer Technology and Literary Theory*. Bloomington: Indiana U P.

SARAIVA, A. J. & LOPES, O. (1979). *História da literatura portuguesa*. 9a.ed. Porto: Porto Editora.

SARAIVA, A. J. & LOPES, O. (1996). *História da literatura portuguesa*. 17a.ed. Porto: Porto Editora.

SARAIVA, A. (1980). *Literatura Marginal izada: Novos Ensaios*, Porto, Árvore, 1980.

TAVARES, S. (1992). *Obra poética (1957-1971)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

TAVARES, S. (1995). "Carta de Salette Tavares para Ana Hatherly (9 de Janeiro de 1975)." *Poesia gráfica. Salette Tavares*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, pp. 17-19.



## PINTURA E POESIA EXPERIMENTAL: AMBIENTES E CONTEXTOS NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX PORTUGUÊS

Eduardo Paz Barroso<sup>1</sup>

António Areal, Mário Cesariny, Ana Hatherly, Eurico Gonçalves, e Emerenciano são alguns dos artistas plásticos portugueses que na segunda metade do século XX possuem de comum uma preocupação com o espaço, a escrita e a pintura a partir de pressupostos poéticos radicados na teorização da vanguarda, no surrealismo, na colagem, e na poesia experimental.

A espacialidade reforça, logo nos anos 1960, a componente visual do experimentalismo poético português que assim o aproxima de preocupações e manifestações plásticas que captam a pesquisa morfológica, fonética, sintáctica e semiológica a que se dedicam os poetas experimentais. É também este factor (devidamente acentuado por Melo e Castro, 1980: 80) que ajuda a perceber a interpenetração de artistas como Mário Cesariny de Vasconcelos com a poesia experimental, ou a possibilidade de reconhecer em muitas das suas pinturas e colagens, elementos que nos remetem para uma série de referências caras aos poetas experimentais. Do mesmo modo que, e para nos mantermos dentro do universo surrealista, deparamos com incursões neste género de poesia por parte de um escritor como Alexandre O'Neill.

Permanecendo dentro de um comentário ao processo de vanguarda, tal como ele se explicitou em Portugal na prática de artistas plásticos com especial notoriedade nas décadas de 1960 e 70, é fundamental destacar a presença de António Areal (1934-1978). Os seus escritos e a sua obra pictórica (parte da qual remete directamente para o universo da poesia visual) permitem encontrar um outronexo nesta dinâmica cultural. Um pequeno texto, “Aviso ao grande público”, acompanhava uma exposição de Areal (1966) e confronta o espectador (leitor ou potencial fruidor) das suas obras com a convicção de que o artista não garante nem assegura uma explicação, porque cada obra “fala por si própria”. Reclamando-se “de vanguarda e associal” e portanto “mais combativo e seguro dos seus perigos”, Areal não se sente “culpado” que o público “não o compreenda”, e se cada qual pode dizer o que pensa (diante de uma obra de arte) que o diga porém com “uma humildade adequada”.<sup>2</sup> Deste modo encontramos um exemplo acerca do conflito e da estranheza

<sup>1</sup> Professor catedrático de Ciências da Comunicação na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa. Investigador do Labcom da Universidade da Beira Interior.

<sup>2</sup> 27 pinturas, Museu da Quinta das Cruzes, Funchal, Março de 1966. Ver catálogo “António Areal, primeira retrospectiva” Fundação de Serralves e CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p.71.

que a arte contemporânea provocava na estreita e intelectualmente limitada realidade social portuguesa dos anos 60. Neste aspecto, a “vanguarda” era uma designação utilizada num sentido muito amplo. Mas no caso de António Areal tratava-se sobretudo de uma vontade de experimentar materiais, suportes, de encontrar linhas de estrutura e uma mutabilidade do espaço plástico que marca grande parte dos debates e apreciações críticas na época. Bastará ler alguns textos da revista *Colóquio Artes*<sup>3</sup> ou folhear os principais suplementos culturais da imprensa da época, para nos apercebermos que estávamos também perante uma compreensão do real que alterava todas as referências mais convencionais, alertando para a realidade da experiência criativa do artista como aquela que domina “o dinamismo do puro processo criador” (como se escreveu numa crítica do *Jornal de Letras e Artes*).<sup>4</sup> Uma outra crítica, “O Vazio Ilustrado” (Rocha de Sousa, 1969) chamava a atenção para novas questões inerentes à vanguarda, tal como o pintor a encarava: comunicação vs incomunicação. Tratava-se de uma exposição onde a pintura deixava de ter qualquer relação com a tela ou o papel como suportes e exercia-se, como “atitude” numa série de caixas, sem nada lá dentro. Uma pintura que remete para o vazio é, neste caso, uma pintura que remete para o gesto nu que recusa todas as ornamentações, para se concentrar em si própria.<sup>5</sup>

Em 1970 António Areal publica uma selecção de textos seus com o título *Textos de Crítica e de Combate na Vanguarda das Artes Visuais*. “Um autor é testemunhado quando a própria obra o apresenta como seu personagem”, escrevia numa breve introdução. Esta diluição do sujeito na obra, para servir de testemunho, denota uma vocação autobiográfica que é desde logo assumida. Da matéria prima passa a fazer parte o vivido, coerentemente incorporado no espaço da criação, transformador de sentidos, moldável, pulsional.

O livro reúne, na sua heterogeneidade, textos que assinalam os rumos estéticos da década de 60: apresentações de exposições, ensaios teóricos, respostas a inquéritos sobre a situação cultural, comunicações, de onde resulta uma original reflexão sobre o abstraccionismo, a figuração, o surrealismo, a crítica de arte, quatro dos temas que dominam o discurso cultural português à época e relativamente aos quais Areal não se limita a tomar posição, mas a envolver-se neles, envolvendo a sua obra. Por isso é que quando alerta para o desgaste que o termo “vanguarda tem sofrido” (Areal, 1970: 173), ou quando assinala equivalências entre a arquitectura medieval e a “vanguarda do seu tempo” (idem, *ibidem*, 143) na tentativa de ver com outros olhos a arte de função religiosa, ou ainda quando defende o informalismo (idem, *ibidem*, 77), ou, por outro lado,

**3** Entre 1959 e 1970 a Fundação Calouste Gulbenkian edita uma revista cultural que trata de diversas áreas artísticas, literatura, artes, plásticas, música e dança. A partir de 1971 surge a primeira edição da *Colóquio Artes*, fundamentalmente dedicada às artes plásticas, dança e música, enquanto que uma outra publicação, a *Colóquio Letras*, se dedica fundamentalmente à literatura. A *Colóquio Artes*, beneficiando naturalmente do enorme prestígio da Gulbenkian, exerceu uma considerável influência crítica e ensaística, e foi um importante instrumento de consagração e confirmação de carreiras artísticas e de teorização e suporte de galerias e projectos artísticos. É por isso indissociável de toda uma geração de críticos e chega a abranger alguns dos nomes revelados na década de 80. Publicada na dependência de critérios editoriais por regra submetidos ao cânone traçado pelo historiador José-Augusto França que dirigiu os 111 números da *Colóquio Artes* até à sua extinção em Dezembro de 1996, é uma referência obrigatória para se traçar o panorama artístico da época.

**4** Catálogo “António Areal, primeira retrospectiva” Fundação de Serralves e CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p. 39.

**5** “O Vazio Ilustrado”, Rocha de Sousa, *Diário de Lisboa*, 15 de Maio 1969, pág. 3. Por coincidência que vale a pena assinalar, no verso deste artigo (na pág. 4) E. M. de Melo e Castro publicava um artigo, «A vanguarda e a guarda vã» onde fazia algumas comparações entre a vanguarda europeia e a norte-americana, e assinalava o envolvimento dos artistas de vanguarda com as instituições da sociedade “capitalista”, ou em alternativa um tal compromisso, a opção pela “aventura da destruição / auto-construção seja ela beat ou hippy ou outra”. Perante este cenário propõem uma outra via que identifica com os artistas que “apostam apenas em si próprios e constroem a sua arte com os materiais que podem dispor no espaço que estão conquistando, fiéis apenas às opções básicas que como homens todos os dias põem à prova”. Igualmente curioso assinalar a implícita desvalorização, ou relativização, de poéticas essenciais na cultura norte-americana das décadas de 50 e 60, simbolizadas em dois autores maiores: Allen Ginsberg (1926 -1997) e Lawrence Ferlinghetti (1919), bem características da geração beat, e Melo e Castro, pelo menos neste artigo, não os salvaguarda.

alerta para os perigos do artista burocrata (idem, ibidem, 141), entre tantas outras apreensões e interesses, parte de si, do seu ser, em acto, fulcro de criação, arrastando uma “prática” plástica contemporânea para o âmago de um anti-academismo: “Toda a criação é humanização. Qualquer artista criador é contra os pactos, porque todos os pactos conduzem ao academismo” (Areal, 1970: 109). Assim se apresentava ao público por ocasião da exposição realizada em 1963 na Galeria do Diário de Notícias (Lisboa).

Estes textos são essenciais na bibliografia portuguesa sobre a vanguarda uma vez que partem de uma posição autoral minoritária na geografia cultural da época, assumem-se como claramente teorizadores e agitadores, são indissociáveis de um fazer plástico transformado numa ética, e sensível à fusão entre “vida” e “obra”. O facto de este pintor ter sido durante muito tempo identificado com uma “singularidade” e ainda a circunstância trágica de ter desaparecido cedo (colhido por uma morte prematura e particularmente violenta aos 44 anos de idade) sugerem uma existência aventureira e misteriosa. Afinal duas características assimiladas nesta obra a vários títulos invulgar, que condenaram o pintor a uma certa “marginalidade”, talvez acentuada por ele não ceder a compromissos. Os seus textos não são os de um estudioso, nem de um crítico ou comentador, nem os de um protagonista que se distancia razoavelmente da sua poesis para fixar um itinerário intelectual (e é nisso que se separa da leitura de Melo e Castro, embora distanciadas ambas as publicações por uma década). Textos de maturação literária, com um discurso de manifesta exigência em relação à escrita, constituem um caso à parte na tradição portuguesa. Preconizam para o artista um papel na sociedade que sai fora das delimitações mais flexíveis. António Areal é desse modo tocado por uma “fatalidade” feita destino, onde se cultiva uma mistura de solidão e “intransigência” (Pinharanda, 1990: 11). A sua exigência ética invulgar aparece constantemente assinalada nas críticas da época relativas às suas exposições (por exemplo em textos assinados por Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves, Rocha de Sousa, ou José Luís Porfírio).

As posições deste artista e a sua “circunstância” acabam por o ligar a algumas atitudes e protagonistas da poesia visual, sem que ele tenha todavia criado trabalhos que nos apareçam localizados e antologiadados neste tipo de tradição de estética. O tipo de lucidez que revela acerca do estado da criação artística em Portugal, e a exigência que coloca face ao artista na sua relação com o público (com os espectadores) e a sociedade fornecem alguns enunciados nos quais a poesia visual certamente se revê. Mas a qualidade teórica de Areal, em cuja génese se encontra (não é demais repeti-lo) a sua actividade enquanto pintor, examina a eficácia da crítica de arte e suas responsabilidades, reage ao tradicionalismo que dominava a realidade portuguesa e ao predomínio da mentalidade neo-realista e da sua ideologia. Nesse aspecto identifica-se claramente com os surrealistas ao lado dos quais intervém (leia-se a sua “Declaração sobre o surrealismo”, 1970: 104), isto naturalmente para além das suas próprias incursões surrealistas (veja-se a sua pintura “Chegada dos Bem-Aventurados ao Limbo de André Breton”, 1966, óleo esmalte s/ plater). Em algumas opções de linguagem e no discurso plástico também se presente este carácter refractário. Promover uma consciência libertadora no público é outra das suas preocupações. E, mesmo que estes textos de crítica e de combate incorram por vezes numa afirmação algo ingénua da vanguarda, ou denotem uma influência marxista algo datada (como observa Pinharanda, 1990: 11), também abarcam preocupações de tipo espiritual que nada têm a ver com posições ortodoxas. Sobretudo resistem ao tempo com a legitimidade de um pensamento original, mantendo em relação aos anos 60 em que foram escritos (na sua generalidade) a profundidade reflexiva e um timbre que lhes mantém intacto o estilo e a elegância de pensamento.

## A INSTÂNCIA DA LETRA: AREAL E AGUSTINA

Relativamente à importância e à frieza com que encarava o público e à necessidade deste evoluir, Areal reconhece a dupla situação do espectador, pois “é o público que se ofende, ou se recusa em presença das obras

de um inovador”, mas por outro lado será também esse público (enfim alguns de entre os que o constituem) que pode assimilar o que de inovador um artista apresenta. Mas os que estão mais próximos dos artistas seriam os outros artistas enquanto parcela do público, “o melhor e mais activo público directo de um artista são os seus colegas”. E os críticos nasciam (alguns deles) de artistas sem sucesso ou falhos de convicção, o que explica boa parte dos desentendimentos e bajulações daquele período (Areal, 1970: 135). Temos aqui portanto um exemplo da actividade englobante que cabia ao artista “num mundo em que o possível parece ser o absoluto da realidade”. Face à tendência para tudo se harmonizar, o rigor estético é o jogo da desarmonia (Areal, 1970: 166).

Areal ocupa um lugar único na história da arte moderna portuguesa, sem que tal afirmação seja em si mesma um lugar comum. O que se fica a dever ao testemunho de um compromisso com a vanguarda conjugada na primeira pessoa e definida através de um discurso autoral. Soube articular referências internacionais e o conhecimento da história da arte, mas a sua actividade criadora é fortemente caracterizada por aquilo a que poderíamos chamar um sentimento de antologia pessoal, onde o “eu” se defronta com as questões, dificuldades e qualificações do trabalho artístico, entendidas numa acepção mais vasta. Ludicidade e provocação delimitam a pose irónica de uma figura elaborada entre o verbal e o visual (Pinharanda, 1990: 14). Estamos perante uma obra onde o escrito (ensaístico, poético e literário) e o visual (pintura, escultura, desenho) se firmam em relações sólidas de complementaridade que insistem no seu poder de rotura, mesmo quando este se encontra disfarçado por uma aparência de diletantismo, ou pelo gracejar distanciado de quem já não tem ilusões.

Uma possível afinidade de António Areal com a poesia visual, não sendo, como já se mencionou, explícita e directa, envolve um certo tipo de “agramaticalidade” plástica, patente em pinturas a óleo esmalte de 1961 e na série “Opus”, 1963.<sup>6</sup> Em ambos os casos trata-se de trabalhos marcados pela densidade gestual, por vezes com nítidas opções informais, ou com resultados em termos de mancha que enviam para a *action painting*. Em 1961 o artista encontrava-se em S. Paulo, no Brasil, onde escreveu um ensaio na defesa da pintura informalista (Areal, 1970: 77- 99). Afirma que o prestígio da representação entrou em perda face à desagregação da “mistificação figurativa do representacionismo”. A pintura via-se assim num espaço entre duas linhas capazes de ditar a sua evolução. Uma relativa ao desenvolvimento daquilo que é especificamente pictórico. A outra, relativa ao “estilismo formalista” (portanto à estilização das formas plásticas), enquanto índice de “sensibilidade”, e em vias de se encontrar desprestigiado. A pintura vê-se então perante “dois rumos”. Um deles prende-a ao pictórico enquanto tal, numa via de especialização, ou de especificação. Mas é ao atingir “a craveira do grafismo e do manchismo (oscilando em volta do grafismo `letrista` até à abstracção `lítica` e ao informalismo não expressionista” que nos parece perceptível um interesse pelas letras como valor plástico e pela linha como traço / trama em torno da escrita.

A instância da letra desenvolve-se em Areal a partir de um interessantíssimo dispositivo citacional com base em manuscritos de Agustina Bessa-Luís que o artista utiliza para dar origem a um conjunto de pinturas (1968) a guache e tinta da china. Basicamente a superfície do quadro encontra-se dividida em duas partes. Numa delas um trabalho de Areal: círculos numa paisagem abstractizante, manchas com modulações, por vezes a lembrar montanhas invertidas. Na outra, um manuscrito de Agustina, a inconfundível caligrafia azul da escritora, por vezes utilizada como símbolo textual, pura materialidade significativa, calibrada, com uma ou outra

<sup>6</sup> Algumas reproduções destas obras podem ser vistas no catálogo “António Areal, primeira retrospectiva” Fundação de Serralves e CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, pp. 44-47.

rasura. Ao apropriar-se destas palavras desenhadas, fazendo-as entrar na alteridade do visual e do literário, o pintor acaba por trazer o manuscrito para um plano de evidência e desocultação. A escrita aparece como ficção da literatura. Estes quadros sinalizam a dupla ausência de cada um dos autores, deles restam apenas expressões directas, mais propriamente sulcos, “a letra, o desenho – serão integrados, por um acordo fictício, no cerimonial asfíxiante da cultura” (Areal, 1970: 175).

O pequeno texto de Agustina intitulado “Roteiro duma exposição”<sup>7</sup> permite entender melhor o dispositivo citacional atrás referido, apesar da exposição se apresentar como uma mostra de manuscritos da autora e de desenhos de Areal. Mas aquilo que vemos são quadros, onde “a escrita chama e tutela o desenho”, como no trabalho intitulado “Inês Posta em Sossego”.<sup>8</sup> Em suma, uma unidade física que faz destas duas linguagens um único quadro e portanto o sentido do desenho é indissociável do manuscrito, sendo o contrário também válido.

Agustina toma a palavra no espaço considerando-a a um tempo concluída e anagramática, uma forma dada a perversidades, “a palavra dorme no seio da palavra que a precede”. Traça a linha da palavra ao pensamento, que tanto a pode engrandecer, como diminuir. Em qualquer caso ela corresponde a um chamamento. A palavra torna-se visível porque alguma coisa foi rasgada e “curva-se na modelação de uma escrita”. Ao afirmar que “escrita e desenho absorvem a realidade um do outro” Agustina está a valorizar as mesmas instâncias que a experiência da poesia visual propõem. E ao fidelizar a palavra ao desenho (“mas é no desenho que ela concentra uma fidelidade insuperável”), a escritora lega-nos a palavra como imaginário da escrita, que se torna evidentemente indissociável do texto (e do romance) em Agustina, uma vez que o seu estilo tudo atrai num efeito de íman, como os desenhos de António Areal se magnetizam com a caligrafia azul e nos restabelecem da “doença congénita da consciência para viver como um poliedro deslumbrado dos seus próprios limites” (Agustina).

O grande interesse revelado por Areal no que toca às grafias, à plasticidade das letras, e que o recurso aos manuscritos de Agustina (influenciado pela leitura de “A Sibila”, 1957) exemplarmente testemunha, faz dele um cúmplice da poesia visual, que o relacionamento (pessoal e intelectual) com Ana Hatherly também ajuda a explicar. Esta indagação estética encontra-se na base de uma profícua pesquisa sobre grafia, interligada com a partilha de uma curiosidade comum a Areal e Hatherly sobre a tradição hebraica e os textos apócrifos (que não integram o cânone bíblico, remetendo para a dimensão oculta que a ambos fascinava). O texto da poesia visual remete para um certo tipo de espacialização da leitura, que recusa a ortodoxia de um sentido estável (Hatherly, 1977: 5) o que o torna permeável a outras formas de expressão, designadamente às experiências de escrita automática praticadas pelos surrealistas.

À luz destas considerações são de assinalar os *cadavre-exquis* em que Areal e A. Hatherly participaram, conjuntamente com outros artistas, como Menez e Paula Rego, que não se situavam nas latitudes do surrea-

<sup>7</sup> Catálogo “António Areal, primeira retrospectiva” Fundação de Serralves e CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p. 68. O texto, datado de 27 de Dezembro de 1968, é uma reflexão sobre o poder da palavra e, ao mesmo tempo, a sua condição de “coisa” inscrita, actualizável, moldável. Agustina tanto se detém sobre a dimensão telúrica e metafísica da palavra, como sobre a performatividade linguística que define o seu regime de funcionamento. E não deixa de ser extraordinário que este pequeno texto, algo discreto na vastíssima obra da obra da escritora, e ao qual atribuímos uma inequívoca importância no âmbito desta pesquisa, resulte da acção plástica de Areal. “A natureza intacta cujo centro não é o sol mas o próprio homem, compõem-se de energias que originam as formas. A palavra é como um grande triturador onde elas se fazem humanas e perdem, sim, a sua existência cristalina para se tornarem essenciais”.

<sup>8</sup> Reproduzido no Catálogo “António Areal, primeira retrospectiva” Fundação de Serralves e CAM, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p. 104.

lismo, mas adoptaram pontualmente algumas das suas propostas, devido ao convívio com Mário Cesariny e Artur do Cruzeiro Seixas, dois dos principais protagonistas do movimento.<sup>9</sup>

## “LOUVOR E SIMPLIFICAÇÃO” DE MÁRIO CESARINY

Mário Cesariny de Vasconcelos (1923- 2006) é uma figura dominante no surrealismo em Portugal, a sua obra proporciona importantes sugestões para a procura de um entendimento da poesia visual numa acepção de poesia plástica, que também é. Situado naturalmente na linha programática das vanguardas, o poeta e pintor, ganha em ser interpretado mediante uma projecção plástica que durante muito tempo foi desvalorizada, ou indevidamente apreciada pela crítica.<sup>10</sup> Graças a essa projecção plástica o universo visual das letras e das palavras irrompe no tecido cultural português dos anos 50 e 60, numa concordância que historicamente partilha a definição da modernidade artística com o emergir da poesia experimental. Entender a obra plástica e literária de Mário Cesariny como um todo, apreciá-la como um conjunto coeso, com diferentes conjugações é certo, mas também com uma identidade emblemática que se destaca no meio das cisões e divergências do surrealismo português, constitui um entendimento recente que permite compreender o impacto de uma poética que durante muitos anos foi recebida tendo em conta uma secundarização do trabalho plástico face ao trabalho literário. Por outro lado, é hoje perfeitamente clara a inscrição de Cesariny no âmbito do surrealismo internacional, mesmo que ele não tenha estabelecido uma sequência possível (ou previsível...) da figuração protagonizada por André Breton, nem dispusesse, nos remotos anos 1940 de informação suficiente para, no país de então, sustentar teoricamente a singularidade da sua produção no panorama do surrealismo além fronteiras (Pinharanda, 2004).

<sup>9</sup> Para o conhecimento da história do surrealismo em Portugal podem ser consultadas, para além de *A Arte em Portugal no século XX*, José-Augusto França, Bertrand, Lisboa, 1985, as edições monográficas publicadas pela Fundação Cupertino de Miranda (Vila Nova de Famalicão), *O Surrealismo em Portugal*, de Maria de Fátima Marinho, INCM, Lisboa, 1987. Sobre o conceito de “cadáver esquisito”, ver *Antologia do Cadáver Esquisito*, Mário Cesariny, Assírio e Alvim, Lisboa, 1989.

<sup>10</sup> Foi necessário aguardar pelo início do século XXI para que a obra de Mário Cesariny venha a ser entendida como um todo, e a relativização da sua “componente” plástica deixe de se fazer sentir. Nada mais errado do que ver Cesariny como um poeta que “também” fazia algumas colagens e pinturas. A componente plástica da obra deste autor reveste-se de uma importância enorme ao definir um campo inconfundível de entrelaçamentos de formas e palavras que desbravam novas dimensões textuais, numa concordância admirável com os pressupostos, as intenções e objectivos artísticos e ideológicos do surrealismo. Progressivamente a partir da década de 80 do século XX, diversas iniciativas foram colocando em evidência a coerência plástica da obra de Cesariny. De entre várias que podiam ser citadas, refira-se a exposição na livraria Assírio & Alvim em Lisboa, (1986) intitulada *11 Acrílicos Comemorativos do Nascimento da Primeira Linha de Água*, referindo-se a uma série de pinturas iniciadas em 1976. “Simplificando, abusivamente, são pinturas em que duas linhas horizontais, uma mais escura, outra mais clara, delimitam três zonas diferenciadas em diferentes cambiantes de azuis, cinzentos, ocre, às vezes alguma agitação, um pouco de vermelho” (Alexandre Melo, in Mário Cesariny, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004:280). Já então a tentativa de reunir num mesmo espaço a actividade editorial (uma vez que se trata da editora responsável por importantes reedições da obra poética e ensaística de Cesariny e pelo relançamento cultural da sua obra literária), e um conjunto de pinturas que partilham de uma mesma atitude perante a arte, constituía uma intenção deliberada. Outra exposição inscrita dentro desta linha, *Mário Cesariny Uma Antologia* (2000) foi realizada na Biblioteca Municipal de Caminha (com apoio do SBAL da Fundação Calouste Gulbenkian, e da Assírio & Alvim, e comissariada por Eduardo Paz Barroso) e reunia um conjunto de obras plásticas a partir das quais se destacava uma concepção vertiginosa de poesia exemplificada num verso de *Nobilíssima Visão* (1959): “o poeta destrói-vos”. É sobretudo como poeta que Cesariny é pintor e por isso não existe nenhum desdobramento da sua pintura face à literatura, era esta então a proposta do comissário da exposição. Num pequeno texto de apresentação Manuel Hermínio Monteiro escrevia: “Cesariny explorou técnicas e soluções formais pioneiras em relação a movimentos que posterior e paradoxalmente aparecem como inovadores nos anos 80”. Foi com a atribuição do Grande prémio EDP (2002) e a exposição que se lhe segue, em 2004/05 no Museu da Cidade, CML e Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão, com comissariado de João Pinharanda, que o significado visual da obra deste artista é equacionado com uma exaustividade crítica e uma dimensão retrospectiva que lhe atribuem um peso indiscutível.

Uma curiosa afirmação de Cesariny, “se não pintasse rebentava”,<sup>11</sup> desenha o lugar amplo da pintura no seio de uma existência artística para a qual convergem práticas, experimentações, e linguagens diversas, unidas por uma ancoragem na disponibilidade surrealista que o liga à fundação (1947) do Grupo Surrealista de Lisboa, do qual se afasta no ano seguinte para formar, (na sequência da cisão que o levou a separar-se, entre outros, de António Pedro, José-Augusto França e Fernando Azevedo) o grupo Os Surrealistas. Mas a singularidade deste artista leva-o sobretudo a trilhar caminhos de uma individualidade onde surgem remissões de grande interesse para a construção de visualidades poéticas que o situam, também, no espaço de alguns poetas experimentais e visuais. É por essa via que se projecta plasticamente como poeta, para transformar níveis de leitura e explorar intensamente dinâmicas que conduzem da palavra à imagem e desta à colagem. A ideia de acaso, que o artista explora de acordo com motivações próprias e improvisações de circunstância, contribui para a existência de uma cultura de experimentação sígnica que é comum às poéticas visuais.

A variação de estatuto da figuração e da abstracção ao longo da obra de Cesariny está patente no gosto pelos automatismos surrealistas que o levam a relativizar os aspectos canónicos da forma e a tornar ambíguo o carácter das figuras. Assim sendo, tanto é válido e importante um trabalho que resulta do acto de desenhar sem que o artista se preocupe em apoiar a mão, (o que leva a um desenho sem exactidão nem preconceito), como válida é a opção de seguir as circunstâncias do quotidiano, e desenhar nos transportes públicos (carros eléctricos), cujo movimento irregular é responsável pelo curso das linhas.

Outro exemplo de automatismo preferido pelo artista consiste no derrame de tintas que seguem as direcções nascidas desse mesmo gesto, que deu lugar a designações inventadas por Cesariny, “sismofiguras” e “soprofiguras”. Em todas estas manifestações deparamos com a ambiguidade do que nasce, ou do que se dissolve e desaparece. Estamos assim perante uma adopção do informal documentada em trabalhos dos anos 40, como por exemplo “Pintura serial: A máquina de atravessar qualquer tempo – folha III” (1947).<sup>12</sup> Não é demais salientar (como faz Pinharanda, 2004: 12-13) o lado pioneiro deste tratamento informal, ao mesmo tempo que importa ter presente a caução fornecida por este tipo de poética na definição do conceito de Obra Aberta elaborado por Umberto Eco e de grande relevância para a compreensão da arte moderna e contemporânea, e não por acaso muito apreciado pelos autores da poesia visual e pelos concretistas. Ao explorar o informe, e as suas múltiplas direcções em termos de estilo, mais concretamente a “arte bruta”, o *tachisme*, as possibilidades expressivas da mancha, Cesariny avança questões e processos, de acordo com um vocabulário pessoal que tem na técnica denominada “aquamoto” (que permite produzir uma espécie de abalo sísmico sobre o suporte, normalmente o papel, levando a um escorrer de tintas incontrolável), um dos seus expoentes. Na diversidade dos resultados obtidos com as técnicas que o pintor inventou e as pontes que estabelecem com situações internacionais, mesmo que passem na época inicial (anos 40 e 50) despercebidas, por razões da conjuntura social e política portuguesa, é frequente encontrar manifestações da palavra, oculta, convocada, incerta, e sempre veículo poético de uma visualidade omnipresente na obra deste artista.

Percorrendo as obras plásticas de Cesariny desde os anos 1940 até ao final da sua vida observam-se motivos (paisagens abstractizantes ou surreais, corpos, signos e objectos) que compõem cenas “falsamente narrativas” e obedecem a “estratégias líricas” com “intensos trânsitos (que se esclarecem mutuamente) entre palavra literária (a sua ou de outrem) ou a sua evocação e a visualidade” (Pinharanda, 2004: 13). Este esclarecimento mútuo, que vai da palavra própria à de outros autores, que vai da evidência do gesto e da nomea-

<sup>11</sup> Título de uma entrevista, diário “Público”, Lisboa, 10/12/2002.

<sup>12</sup> Ver reprodução em *Mário Cesariny*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004, p. 43.

ção, às saliências das cores e aos misteriosos recortes da figura, ou à abstracção e ao lirismo (consoante os quadros), constitui uma obra vasta e em muitos aspectos incompreendida.<sup>13</sup>

É indissociável da especificidade autoral do surrealismo de Cesariny uma autenticidade visual da palavra, que se faz a um tempo esperança e decepção, perante a descoberta do que pode ser dito. Mediante a iluminação de zonas de sombra, de espaços desconhecidos que, uma vez revelados, dão a perceber uma espécie de carnalidade cultural, de sensualidade do significado com todas as suas deliberadas imprecisões e inconveniências. Passa por aí alguma da radicalidade poética do surrealismo. Como se os elementos da comunicação se tornassem surpreendentemente estranhos, e indicassem novos recursos para alimentar um real esgotado em todas as suas possibilidades de entendimento.

A partir desta obra irradia um conjunto de afinidades, onde é de ter em conta uma apreciação muito original da pintura de Vieira da Silva e a identificação com a rede labiríntica dos seus percursos, ou outro tipo de identificação com o modo como Amadeo rasga fronteiras e convenções, num acto fundador que marca para sempre o processo modernista (e não apenas o português). No conjunto dos escritos dispersos de Mário Cesariny, abundam preferências por pintores já referidos e por outros, seus contemporâneos, a quem reconhece um poder de inscrição cultural diferenciador, ou com quem tem uma particular afinidade surrealista (como é patente no caso de Cruzeiro Seixas).

Outros autores, reportando-nos agora ao plano literário, são comentados em moldes que fazem de Cesariny um pólo gerador de percursos e leituras de práticas estéticas que não obedecem a nenhum tipo de ordenação histórica nem a uma sistematização de saberes. Privilegiam a responsabilidade de ver, e de ler visualizando. Rimbaud, Lautréamont, Pound, Pessoa, Sá-Carneiro, ligações ao simbolismo, o enorme interesse que lhe suscita Pascoaes, são referências no seio das quais se move e relativamente às quais toma posição, a partir de obras nucleares que o atingem para sempre, sobretudo os textos de Breton. Neste naipe de leitu-

<sup>13</sup> Cesariny é um caso particularmente evidente de um certo ostracismo por parte da história de arte mais influente (representada fundamentalmente por José-Augusto França) e de alguma crítica normativa que até aos anos 80 do século XX fixou um cânone, mesmo para artistas desligados de um certo tipo de senso comum plástico. “Notoriamente França não considera, nas suas cronologias, obras de Cesariny que hoje sabemos determinantes, quer no seu percurso individual, quer na cronologia do surrealismo nacional e mesmo internacional. Agarrando Cesariny à literatura, França desconsiderou a sua actividade plástica posterior a 1952, data em que dá por terminada a actividade colectiva do Surrealismo” (Pinharanda, 2004: 17).

ras também se pode incluir uma articulação crítica com textos paradigmáticos para a definição de práticas enquadradas pelo experimentalismo e pelo concretismo.<sup>14</sup>

## O VISUAL ALASTRA PARA O LITERÁRIO

Esta partilha é ainda explicada pelos atributos vanguardistas, os quais – vale a pena insistir – em Cesariny não decorrem de atributos do surrealismo genericamente equacionados, mas da forma singular como ele trabalha “recursos vocabulares e estilísticos da língua”, graças aos quais obtém uma mobilização da visualidade na sua própria obra literária. Por aqui passa também o essencial da interligação entre a componente mais especificamente literária da obra (designadamente os poemas) e a prática plástica. O visual alastra para o literário, o território da palavra faz-se paisagem mental e material, nalguns casos corrosiva, noutros anti-figura (ou figura em desfalecimento, ou ainda sinalética imponderável). Identificamos deste modo imagens literárias que se destacam no espaço verbal e cuja origem se encontra no espaço visual, numa realidade (ou surreabilidade) construída a partir de sugestões e estratégias de subversão narrativa. Aquilo que reconhecemos como fazendo parte do visível não era necessariamente visualizável, e torna-se possível através de uma junção de emoções e decisões intelectuais, de experiências e procedimentos plásticos encadeados num alargamento do próprio discurso, patente nos poemas visuais, logo na década de 40, com a escolha selectiva do impresso e das peculiaridades da tipografia. Continua depois com intervenções manuscritas, no gozo da letra e nas explorações da caligrafia (aspecto já salientado anteriormente, na obra de Areal e que se nos afigura do maior interesse para uma associação aos fluxos poéticos do experimentalismo e concretismo). Nalguns casos, os versos apresentam-se no quadro e fazem parte dele. Registe-se a propósito o trabalho de Álvaro Lapa (1939-2006) onde o mesmo processo, neste caso não a partir do verso, mas do aforismo de cariz filosófico, envereda por um tratamento plástico da frase (que se deixa pintar, ou se reescreve na pintura). Mas com Cesariny, o gráfico e o tipográfico fazem um todo, as dimensões de alguns trabalhos reflectem o lado portátil, apontamentos ou documentos íntimos e destituídos de solenidade, coisas próprias para trazer no bolso.

Há ainda um terceiro aspecto (Pinharanda, 2004: 21-22) envolvendo a “correspondência de linguagens” quando a palavra, uma vez impressa, em registos que tanto podem ser os do poema, como os do texto jornalístico (Cesariny escreveu muitas críticas e textos polémicos publicados na imprensa), como ainda textos em prosa, segue intuições visuais, para se completar pela imagem. Ou para se fazer imagem. Referimo-nos,

<sup>14</sup> Em Junho de 1968, Cesariny publica no *Jornal de Letras e Artes* uma crítica muito negativa a pretexto da *Antologia Poética de Ezra Pound*, selecção e prefácio de Augusto de Campos, tradução de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Mário Faustino e José Lino Grunewald, todos eles nomes cimeiros ou representativos do concretismo brasileiro. E.M. de Melo e Castro foi o responsável pela apresentação desta antologia (Ulisseia, Lisboa, 1968). O texto de Cesariny (1985:157-159) é muito curioso para esclarecer divergências. O artista português não gosta de Pound e não encontra uma boa explicação para o interesse que ele desperta nos concretistas. Ou se a encontra, não a acha intelectualmente prestigiante. Cesariny detém-se nos “caminhos da literatura” segundo Breton, que resumidamente são dois: um sustentado por Joyce, manifesta-se como “monólogo interior”, outro decorre do próprio surrealismo. E de acordo com André Breton, apesar de ambos os caminhos se insurgirem “contra a tirania de uma linguagem aviltada”, importa distinguir entre a escrita automática surrealista e o sistema joyceano. Na primeira, associações conscientes encadeiam-se numa corrente ilusória; no segundo, ocorre uma imitação “próxima da vida”. A ilusão é neste caso da ordem do romanesco, inscrita numa tradição naturalista e expressionista. É a partir de Breton que Cesariny condena Pound e a sua “poesia livresca e pedante”, pois celebra um mundo exterior que já encontrou o seu significado. Mas neste contexto reticente, é curioso sublinhar que Cesariny reconhece motivos para Melo e Castro (na referida apresentação) exaltar os ideogramas de Pound, que “apresentam similitude com o sistema da colagem, à solta na poesia contemporânea”. Porém o poeta de “Louvor e simplificação de Álvaro de Campos” decepçiona-se com os resultados, “academizantes”, segundo ele: “é uma cola de que o colado se ausenta com brio”. E conclui: “Não admira que, numa última senda joyceana (e passaram já o nouveau-roman, a escola du regard, o estruturalismo de superfície rugosa) sejam os concretistas do grupo noi-gandês a tentar a reabilitação formal de Pound” (Cesariny, 1985: 159). Em conclusão, na óptica de Mário Cesariny, o surrealismo trilha outros caminhos que não se coadunam com os ideogramas que Pound envolve no seu processo criativo, mas que os concretistas apreciam e defendem.

evidentemente, a um certo tipo de imagem, de indiscutível genealogia surrealista, reflectida nos espelhos do navio de Cesariny (para aludir aqui a um dos seus mais notáveis poemas). “Um rico universo objectivo e subjectivo de cores, formas, volumes e movimentos, definido por permanentes coordenadas de tempo e de espaço é o tipo de visualidade que Cesariny transporta para a escrita”, a confirmar uma torrente de nomes, conjugações verbais, tropos, que desagua num espaço poético e visual que a cor estrutura e conduz, em deslocações diversas (Pinharanda, 2004: 22).

Uma selecção possível, com intuito meramente exemplificativo, feita a partir de um corpus da obra de Mário Cesariny confinado à (já mencionada) exposição antológica de 2004, aponta a riqueza dos trajectos inerentes ao estatuto do visual poético (e sua reversibilidade). Vejamos então alguns desses trabalhos. Um conjunto de sismografias (1948) apresentam uma quase escrita, um simulacro de rabiscos forma séries que por sua vez sugerem, em certos casos, figuras. São desenhos que se situam facilmente na origem de propostas como as que vamos encontrar anos mais tarde (na década de 60) em revistas literárias representativas da poesia visual e que contam com a participação de artistas plásticos, como é o por exemplo o caso de *Hidra*.<sup>15</sup> Ainda na década de 40 *Sur la Mort* (1947) é uma colagem que recorta algumas palavras em francês, combinadas com pedaços de imagens impressas e joga com o acaso de frases que se podem formar a partir das motivações do espectador e as direcções do olhar. Nos anos 50 e 60 a utilização de colagens continua a proporcionar esta sementeira de palavras que configura poemas visuais, alguns com títulos emblemáticos, como é o caso de *Ama como a estrada começa* (1955), ou de *Na ponte* (1956) (“Na ponte uma fogueira calma o final entre sombras”). Poemas feitos de letras que ganham sentido a partir de uma raiz tipográfica que as orienta no espaço em direcção ao espectador, acabando por produzir resultados muito sugestivos onde o literário e o plástico interagem.

O artista também criou trabalhos que partem de folhas impressas de livros (obras não datadas e sem título, mas possivelmente da década de 50) por cima das quais pinta, abrindo janelas que isolam manchas de texto. Ou então oculta uma linha aqui e ali na folha impressa. A redistribuição do texto, a folha impressa e o gesto de ocultar e desocultar confirmam uma das estratégias de Cesariny, graças à qual o acidental, o fortuito resultado de aproximações totalmente inesperadas, suscita no intérprete curiosas e inéditas formas de soletrar. “Homenagem a Erik Satie” (1968) exemplifica bem este processo: uma pauta musical em cujas linhas evoluem figurinhas recortadas e coladas. Peculiar espécie de scrapbook a que não falta sentido de humor. Nos anos 90 e em 2000 Cesariny continua a utilizar este tipo de recursos, servidos por uma imaginação ilimitada que não perdeu o sentido da provocação e até do escândalo, como testemunha a colagem “Abril, Semana Santa” (1988).

A proposta de um poema objecto, “Como um ser inorgânico” (1956), consiste num objecto construído pelo artista, suporte de uma colagem com frases incompletas, aliás esta dimensão de incompletude é reforçada pela inclusão de um elemento plástico, uma espécie de eclipse sob um fundo amarelo. Esta componente de objectualização do texto é uma das características da obra a ter em conta quando se trata (de) uma poética feita de encontros e ressonâncias (culturais e civilizacionais) que dão azo a episódios de sedução e ironia, fazem parte da resolução dos problemas plásticos que Cesariny concretiza. Eles são o necessário reflexo de uma personalidade estética que manipula referentes com uma infinita disponibilidade de prestidigitador.

“Este é o meu testamento de Poeta” (1994), revela uma personagem construída pela relação entre um triângulo e uma representação solar, a fazer de cabeça, que se tornou numa das figuras mais carismáticas (e difundidas)

<sup>15</sup> *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.

do universo de Cesariny. Trata-se de uma pintura acrílica sobre serigrafia onde um pedaço de texto e algumas linhas rasuradas na outra zona inferior do quadro mantêm bem presente o uso e destino da caligrafia. Mais um exemplo de como a escrita é sempre transportada, até na sua dimensão física, para o meio da pintura. Em muitos dos seus trabalhos Cesariny recorre a imagens impressas que adultera a partir de relações de simbiose, oposição e simetria, ou então cria diferentes níveis e planos, simulando um efeito de perspectiva idêntico ao que é proporcionado pela pintura e depois escreve, e em vários casos essa escrita funciona como uma falsa legenda. Veja-se por exemplo, “O Poeta em 1958 ou Porque motivo Picasso não quer voltar a Espanha?” (1969).

Pascoaes, autor que Cesariny especialmente celebra e admira, considerando-o uma referência civilizacional, é tema de uma pintura, “Homenagem a Pascoaes” (1972), onde, uma vez mais, um texto entrecortado e o nome escrito do poeta de Amarante (a terra natal de Amadeo) são avocados para a estrutura da tela. Pascoaes é visto por Cesariny como um escritor que interessa ler pelo lado do surrealismo. Aproxima-o por isso de António Maria Lisboa, e referindo-se a um provável (mas não consumado) encontro entre ambos escreve:

É que, se alguma coisa realmente acaba e alguma coisa realmente começa, O Inferno Celeste que tem em Pascoaes o seu Vidente, e a Idade do Ouro que começa talvez com o Surrealismo, ver-se-iam ali face a face (faca a faca, escreveu a minha máquina de escrever). (Cesariny, 1985: 256)

## O QUE É PARA LER É PARA VER

“Vê” (pintura não datada) parece reafirmar o tom imperativo numa caligrafia branca sob um fundo azul, porque tudo o que é para ler é, nesta obra, para ver. Na pintura de Cesariny há também linhas de água, umas dos anos 60, outras dos anos 80. E há marinheiros. E cabeças envoltas em indecifráveis velaturas. Já não são quadros tão imediatamente aproximáveis aos desígnios da poesia visual nas suas diversas cambiantes, mas nem por isso deixam de trazer o sopro de desassossego que faz de Cesariny um alquimista de linguagens para uso permanente.<sup>16</sup>

Na obra literária de Cesariny o gosto pela dimensão plástica da poesia é notório em poemas como “Poema - Semáforo”, cortejo de vocábulos a deambular entre as “altas cumplicidades de Deus” e a “Curiosa atitude da Imprensa”. Páginas onde palavras como “campos”, “olhos”, “vendas” fazem degraus por onde sobe e desce o olhar do leitor, que tem diante de si mais que um aproveitamento da “técnica de distribuição visual do texto”. Manuscrito ou impresso, o texto de Cesariny explora todas as possibilidades de significação através do desenho, da colagem, da versatilidade tipográfica numa remissão para práticas futuristas. Inscrever Cesariny num arco que vai de Mallarmé ao poema visual, experimental e concreto, torna-se pertinente quando esta ligação se estabelece a partir do surrealismo, de aspectos da poesia figurada e da preferência pelo pensamento esotérico que Breton apontou como um dos “rumos” do movimento. É na senda do esoterismo que surge a interpenetração com questões evocadas por Ana Hatherly a partir do seu estudo<sup>17</sup> sobre a experiência do prodígio e o barroco português (Cuadrado, 2004: 217-219). E se Cesariny não aparece nas

<sup>16</sup> As obras mencionadas integraram a exposição organizada pela Fundação EDP no Museu da Cidade, CML e Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão (2004-5) e encontram-se reproduzidas em Mário Cesariny, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004 respectivamente pp. 52; 66; 70; 74; 75; 76; 77; 78; 81; 87; 95; 138; 165.

<sup>17</sup> Hatherly, Ana: *A Experiência do prodígio. Bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*, INCM, Lisboa, 1983.

publicações da Poesia Experimental, nem por isso deixa de ter uma relevância no género, tendo em conta a prática e a identidade do seu processo criativo.

Alertando para a repercussão semiótica do paralelismo entre poesia visual e poéticas surrealistas, Perfecto Cuadrado considera que uma vez ultrapassado “o horizonte imediato material e significante da ‘escrita’, têm capital importância conceitos como os de jogo e magia, automatismo e acaso, girando em volta de temas e problemas centrais na reflexão artística da Modernidade como a questão do transcendentalismo (ou não) do acto de criação (digamos da ‘poesia’), da importância (muita, pouca ou nenhuma) da intervenção demiúrgica do autor e do valor simplesmente referencial ou também genesiaco do verbo” (Cuadrado, 2004: 220). Esta concordância de preocupações e interesses dá lugar a complicitades e afinidades que passam por relações pessoais marcantes no ambiente cultural e intelectual que dão lugar a colaborações em diferentes processos criativos.<sup>18</sup> Cesariny cultivou todas as influências e intuições que recolheu de autores paradigmáticos do surrealismo e do dadaísmo (como Tristan Tzara) e deu-lhes uma evidência autoral através de intensas circulações entre a utilidade da língua e o acidental da frase, segundo actos de liberdade, na sequência dos quais as palavras estabilizam em quadros de grande riqueza verbal e visual.

Em 1924 Tzara publica os Sete manifestos Dada (originalmente nas edições Jean Burdy), acompanhados de desenhos originais de Francis Picabia. Pouco tempo antes, entre 1916 e 1920 o autor lera, em diversas manifestações artísticas em Paris e em Zurique, outros manifestos com propósitos idênticos. Todos os textos se encontram imbuídos de um espírito provocatório e contestatário, apelam à dimensão contraditória do discurso, exprimem a convicção na possibilidade mágica de inventar palavras, criam um clima de insurreição estética. Reúnem em algumas páginas sinaléticas que nada têm de “poético”, como por exemplo contos de uma aritmética inverosímil, ou gravurazinhas tipográficas, como uma mão com o indicador a apontar uma frase em destaque: “DADA NÃO SIGNIFICA NADA”. Por outro lado os desenhos de Picabia correspondem a linhas serpenteantes, novos visuais resultantes de riscos executados de forma serial e repetitiva que aparentemente nada têm de extraordinário. É dessa experiência, transportada para o âmbito inconfundível da sua vida artística, que Cesariny arranca obras a que se podiam aplicar afirmações de Tzara: “Cada espectador é um intriguista logo que tenta explicar uma palavra (conhecer!)” (Tzara, 1987: 12). Noções essenciais da poética dadaísta, afirmações do tipo “a obra de arte não deve ser a beleza em si mesma” (idem, ibidem), a inutilidade da crítica, a denúncia de uma hipocrisia judaico-cristã, a valorização do protesto em detrimento da pintura, encontram-se também presentes na obra de Cesariny que entendeu perfeitamente ( e à letra) o que Tzara escreveu no Manifesto de 1918:

O novo artista protesta: já não pinta (reprodução simbólica e ilusionista) mas cria directamente em pedra, madeira, ferro, estanho, verdadeiros rochedos, organismos locomotivas capazes de ser virados em todas as direcções pelo vento límpido da sensação momentânea. (Tzara, 1987: 14)

A colagem implica uma pesquisa imaginativa, o nascimento de uma imagem inédita, saída de escolhas e de possibilidades de significação que se revelam repentinamente ao sabor do vento límpido que agita as páginas dos jornais e magazines. Os patrimónios surrealistas proporcionam variados exemplos desta significação ilimitada, e fornecem recursos para fazer novas imagens da mesma natureza. A fórmula “para fazer um poema dadaísta” (Tzara, 1984: 42) consubstancia esta ideia, ao conferir, com imensa ironia, um papel importante aos recortes e à tesoura, graças aos quais qualquer um se pode tornar poeta e escrever, ou melhor

<sup>18</sup> Observamos já a propósito de António Areal como Ana Hatherly revelou afinidades com o pintor, o mesmo se passa com Mário Cesariny. Deste último há notícia de ter participado em experiências criativas com A. Hatherly, que conservou inéditos, uma peça de teatro escrita segundo o processo de cadáver esquisito, fruto de reuniões em festas literárias promovidas pela escritora Natália Correia (Cuadrado, 2004: 221).

realizar, poemas que se vão parecendo com ele. Uma ironia que Cesariny faz sua, ao citar Picabia, “Onde a Arte aparece, a Vida desaparece”, ao afirmar que Dada é “uma dessacralização da arte” e ao manifestar uma “raiva metafórica” igual à de Breton: “sair para a rua e atirar ao acaso sobre quem passa” (Cesariny, 1985: 107-109). Como quem dispara palavras contra o muro branco das rotinas.

A repetição exaustiva da palavra “uiva”, criando uma mancha gráfica uniforme na página de um livro, que finaliza com a frase “Quem se continua a achar muito simpático” (Tzara, 1987: 47), podia ser encontrada numa antologia de poesia concreta. Como podia ser encontrada em idêntica e hipotética antologia uma das muitas colagens de Cesariny.<sup>19</sup> Há um sistema de vasos comunicantes entre esta obra e outras que redefinem a relação entre escrita e imagem ao longo do século XX nas suas várias linhas de evolução, designadamente, no caso português, com a poesia experimental e a poesia concreta. Mas é também importante tomar em consideração que este sistema só comunica porque a obra de Cesariny é, em si mesma, uma unidade onde o plástico e o literário ocupam um espaço comum, que não se deixou aprisionar entre fronteiras que separam o verbal do visual. Uma obra onde a pintura tem uma nudez intrínseca, nada esconde para melhor se revelar intacta, qual desejo de palavras e sonho de imagens por sonhar.<sup>20</sup>

## SINAL, TRAÇO, PINTURA: UMA MÃO ESCRITA POR OUTRA

Cesariny, a sua obra, o seu comentário aos contextos surrealistas abre perspectivas ao entendimento de obras de outros artistas que trabalham a relação da pintura e a escrita. É a este propósito significativo o que escreve sobre Eurico Gonçalves:

Hoje (1970) a tua pintura afirma de forma entre nós talvez única, a única fidelidade que Breton pedia aos que diziam seu o surreal: um vanguardismo realmente expresso, realmente capaz de absorver e de, se necessário DESTRUIR toda a vanguarda anterior. Entendo aqui por vanguarda a criação poética tão profundamente gerada na necessidade de transmitir o homem de uma época, que reúne e ultrapassa todas as épocas. (Cesariny, 1985: 227-228)

Cesariny já havia prefaciado uma exposição anterior daquele pintor (1954), texto onde encontra um belo enunciado, quase uma recomendação para outros pintores de uma determinada estirpe: “pinta como a

<sup>19</sup> Victor Brauner que Cesariny conheceu e com quem se relacionou em Paris e se correspondeu (ver *Textos de Afirmação e Combate do Movimento Surrealista Mundial*, p&r, Lisboa, 1977: 316-317) cultivou um tipo de colagem genuinamente surrealista, o picto-poema, que o artista português também pratica. Trata-se de integrar “numa mesma unidade significativa fragmentos de textos visuais e verbais, podendo o fragmento visual sofrer, por vezes, manipulações – como a cobertura parcial de algumas das suas partes, procedimento de ocultação (assim se chama habitualmente nos surrealistas portugueses)”. Embora Cesariny tenha realizado outros tipos de colagens, é neste âmbito que se coloca o núcleo mais interessante da produção cesarinyana (Cuadrado, 2004:224). O texto de Brauner que Cesariny escolhe para a antologia intitula-se “Autocoroação” (*Textos de Afirmação e Combate do Movimento Surrealista Mundial*, p&r, Lisboa, 1977:319-320) e nele o artista proclama-se “imperador de um reino muito pessoal”, “nossos poderes são absolutos e confusos ferozes e melancólicos”. De certo modo cada colagem que Cesariny apresenta é também um reino pessoal, como pessoais são os mundos que o leitor pode construir a partir dos poemas visuais, experimentais e concretos.

<sup>20</sup> Leia-se a este propósito o artigo Mário Cesariny e a pintura de Bernardo Pinto de Almeida publicado na revista on-line *Agulha*: “A pintura em Mário Cesariny é anterior aos poemas mesmo se é feita depois deles. Capta, deles, ou da sua origem comum um princípio de idêntica energia”. <[www.revista.agulha.nom.br/ag25cesariny.htm](http://www.revista.agulha.nom.br/ag25cesariny.htm)>.

estrada começa”. Agora, num outro prefácio<sup>21</sup> ainda a propósito de Eurico, Mário Cesariny destaca o facto de, na sequência do exílio de Breton nos Estados Unidos,<sup>22</sup> o autor dos Manifestos ter promovido formas de expressão artística, cuja importância reconhece à luz das concepções surrealistas, designadamente a arte bruta, o informalismo e a pintura létrica, gestual, zen, concreta, ou o neo-dadaísmo.

Eurico Gonçalves produz desde 1949, ano da sua adesão ao surrealismo, uma pintura gestual e sígnica influenciada por Jean Degottex (com quem trabalhou em Paris na década de 60 enquanto bolsheiro da Fundação Calouste Gulbenkian) e por Henri Michaux (de cuja obra foi um dos principais divulgadores em Portugal). A sua produção plástica e a sua actividade enquanto crítico de arte representam uma ponte entre o surrealismo, a pintura gestual, o automatismo e a poesia visual, experimental e concreta.

Ao aprofundar o automatismo psíquico, através do gestualismo e da caligrafia espontânea, aproximei-me do espírito zen de uma arte directa, sem correcção nem retoque, que, quanto a mim, encontra afinidades com a atitude vitalista Dada. (Gonçalves, 2005: 195)

Este testemunho articula-se com uma argumentação fundada em Breton, no que toca por exemplo à importância atribuída no processo criativo à pureza dos meios utilizados e ao entendimento proposto pelo autor francês da genuína força comunicacional transmitida pela *action-painting*, pelo informalismo e pela pintura gestual que transmite uma escrita livre. Liberdade que, por outro lado, se apoia também na argumentação inspirada numa frase célebre de António Maria Lisboa, “é de olhos vendados que o grande atirador alveja”.<sup>23</sup>

A pintura de Eurico Gonçalves é uma escrita solta, anuncia um outro tipo de legibilidade, porque marginal relativamente ao cânone, caligráfica e avessa à coerência do discurso. O prazer de riscar, esquematizar, anotar emocionalmente através da cor, a valorização de sensações psicomotoras, o signo como impulso, são algumas

<sup>21</sup> Catálogo de uma exposição realizada na Galeria S. Mamede em Lisboa, 1970, in *As mãos na água a cabeça no mar*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1985, pp. 225-228.

<sup>22</sup> Breton refugiou-se nos Estados Unidos entre 1941 e 1946, temendo represálias do governo de Vichy à actividade do grupo surrealista, tendo contactado então com linguagens e práticas artísticas que considera próximas do surrealismo. Como nota Cesariny (1985: 226), essa proximidade vai até Rauschenberg, ou à Pop. Entende também que a Arte Pop estava implícita em Man Ray e em Duchamp (tese curiosa que não cabe ser aqui analisada).

<sup>23</sup> António Maria Lisboa (1928-1953) é uma figura especialmente admirada (ou mesmo venerada) pela tradição surrealista portuguesa, embora o próprio não se considerasse exactamente um surrealista. A sua poesia é dotada de uma estranheza que corresponde a um “ser em combustão guiado por um impulso energético incontável” (nas palavras de Carlos Filipe Moisés, in *Poesia de António Maria Lisboa*, 1977:379). Em 1977 Mário Cesariny reúne a sua obra publicável (uma vez que textos houve que foram destruídos, o que leva Cesariny a optar pelo título *Poesia de António Maria Lisboa*, em vez de obra completa). O nome de E.M. de Melo e Castro, na qualidade de director da colecção em que o livro foi publicado, surge na página 6 a assinar uma nota que exprime a sua discordância pela inclusão daquele título na referida colecção sem que o mesmo tenha sido consultado. Por seu lado uma “nota do editor” exprime discordância relativamente a “afirmações e acusações” produzidas no livro por Cesariny. Sem entrarmos aqui no detalhe da análise deste diferendo, importa salientar o modo como Melo e Castro, pela sua ligação a um conjunto de actividades culturais onde quer a tradição da vanguarda, quer a experimentação poética, são preponderantes, tende a aparecer quase sempre que abordamos estes territórios e as suas polémicas. António Maria Lisboa, que merece uma reflexão mais ampla quanto mais fosse no domínio das relações com a poesia visual por causa de vários trabalhos seus que são, em génese poemas visuais, é nas palavras de Cesariny, “o mais importante poeta nosso depois de Fernando Pessoa” (idem, ibidem p.8). Ver também *Seis poemas* (idem, ibidem, pp.137-142), exemplo acabado de desenhos e caligrafias idênticos aos de muitos poemas visuais que aparecem posteriormente pela mão de outros autores. O livro reúne ainda em apêndice um conjunto de ensaios sobre o poeta, o último dos quais, data de 1977, da autoria de Carlos Filipe Moisés, e considera Lisboa um “poeta do poeta”, remetendo para a leitura de Heidegger, dos textos de Holderlin (idem, ibidem, p.354). Este ensaio esclarece ainda a relação com Pessoa e uma possível “divisão” da obra de António Maria Lisboa entre Poemas e Manifestos, naturalmente com intensas afinidades entre si. E destaca ainda grandes questões que esta obra levanta, como o amor, que se transforma “na expressão grandiosa do ser que se conquista a si mesmo, pelo uso da plena liberdade” (idem, ibidem, p. 380).

das principais características dos trabalhos deste artista preocupado em libertar-se, à semelhança de Degottex, do que é acessório e supérfluo. Alcançar o que existe de mais essencial na pintura implica então uma escrita sem rasuras, sem retoques ou emendas, uma espécie de objectivação plástica da palavra impossível, sempre a remeter para o gesto que lhe deu origem, como uma estrada que começa. Ao elogiar a “extraordinária clareza e coerência” da poesia de Ernesto Melo e Castro (Gonçalves, 2005: 83), ou ainda ao identificar-se com Ana Hatherly, a partir da “simbiose lírica, desenvolvida através de um grafismo informal e rítmico que também não recusa a intervenção do caso” (idem, *ibidem*, 89), o pintor proporciona um dos exemplos mais significativos da interpenetração entre pintura e poesia gestual e visual/experimental. E tal como Hatherly, este artista concentra-se não no resultado de uma escrita, mas no movimento dessa escrita, na sua actividade, qual factor de recuperação de um “eu” que de outra maneira tenderia a diluir-se na representação do discurso.

Obras de Eurico como, *Descobragem* (1982), *Caligrafia* (1976) ou o conjunto de trabalhos que integraram a 1ª Edição da Bienal de Arte de Vila Nova de Cerveira (1978) constituem (entre outros) bons exemplos do que se acabou de referir. Testemunham uma atitude plástica perante o suporte onde se manifesta uma inteligência do gesto. Dessa mão intuitiva e hábil, resulta uma pintura que procura uma intensidade máxima com um mínimo de meios. Tal como está expresso num trabalho de 1966, cujo título cita um verso célebre de Ricardo Reis, “põem quanto és no mínimo que fazes”.<sup>24</sup>

O modo como este pintor olha para a pintura de outros a partir dos horizontes da sua própria obra, marcado pela afinidade (retribuída) com Cesariny e com o surrealismo, está por exemplo patente nesta afirmação: “na fusão da pintura com a literatura e a própria vida, o surrealismo em português encontra o seu mais alto expoente na admirável poesia de Mário Cesariny, acrescida do informalismo desregrado e visionário da sua despintura” (Gonçalves, 2005: 153). É também a partir desse patamar que se elaboram aproximações a obras nacionais e internacionais, como as de Vieira da Silva, Arpad Szenes, Álvaro Lapa, João Vieira ou António Sena, Melo e Castro, Hatherly, ou de Michaux, Miró, Pollock, Tobey, Degottex, Bissier, Tàpies, ou Gorky, a todas integrando numa vasta constelação visual que nos conduz da escrita à reconfiguração do traço, do sinal à figura, da legibilidade ao infinito da mancha.

Outro artista plástico que trabalha a pintura como escrita é Emerenciano, para quem o trabalho plástico é uma “aventura do signo”. Os seus quadros são assim escripinturas, vejam-se as obras anos 70, com amplas linhas horizontais tecidas de múltiplas e luminosas escritas, um serpentear de letras fictícias e reais que traçam paisagens, alusões a uma terra primordial e revolvida por metáforas visuais. Nas séries dos anos 80, os quadros revelam blocos saturados de notas enigmáticas e uma heráldica singular, elemento figurativo que contrasta com as oscilações sismográficas que o pintor apresenta como resultado de si (oscilações de um “eu” e do mundo por este habitado). O espectador vê sinalizada uma mão que escreve, num efeito de redundância visual. Nos anos 90 uma nova série de pinturas desenvolve-se numa alusão ao labirinto. Por vezes letras avulsas procuram nele uma saída. A forma como o poético irrompe nestas telas exige uma atenção aturada, até que seja possível “ouvir passar o vento”, na expressão de Eugénio de Andrade (1994), que intui nestas telas “um rumor

<sup>24</sup> As obras referenciadas de Eurico encontram-se reproduzidas em Gonçalves, Eurico: *Dadá – Zen Pintura – Escrita*, Edições Quasi, Vila Nova de Famalicão, 2005, respectivamente nas pp. 80; 81 e 113. O núcleo de trabalhos apresentados na 1ª Bienal de Cerveira têm a particularidade histórica de integrarem aquela que se tornou uma das manifestações artísticas de referência no panorama nacional das décadas de 80 e 90 do século XX e encontram-se também reproduzidas a fotocópia no catálogo, de características artesanais, que documenta aquela realização cultural voltada para a função interpeladora e introspectiva da arte em cujo domínio as obras de Eurico então se inscreviam nitidamente. O “método” que o pintor segue, seguindo a influência da pintura Zen funda-se no pressuposto de que o conhecimento é inseparável da experiência imediata e na sua transmissão para a estética contemporânea, designadamente através da já citada obra de Jean Degottex. “O Zen propõem a apreensão imediata da vida, O Zen é o concreto” (Gonçalves, 2005: 30).

de garças brancas”, como brancas são também algumas superfícies desta pintura “cheia de crispações”. No seu discorrer peculiar sobre a pintura, que encara sempre como transmutação, Eugénio de Andrade demarca a especificidade de um território poético, onde Emerenciano aparece como o autor de uma “escrita que parecer nossa conhecida”, com sinais que “curiosamente não se procuram”. Uma escrita pintura que pode culminar numa frase: “É então que o silêncio está no limiar da fala” (Eugénio de Andrade, 1994).

E. M. de Melo e Castro (1994) consagra também uma atenção digna de nota à obra de Emerenciano, a quem dedica um significativo texto experimental que percorre na aventura paralela da sua escrita polifónica, as principais questões que a pintura deste artista levanta. Partindo de uma referência a Lacan, para quem a dimensão total de um criptograma só existe mediante uma língua perdida, sugere que na escríptura de Emerenciano existe uma alusão a essa língua perdida. Neste universo aparece um cruzamento onde a letra é vista e sentida, “sentida como escrita” e “vista como sentido”. A rede de permutações proposta por Melo e Castro evolui mediante combinações que fazem esta pintura ascender numa espiral de relações que as figuras e movimentos do texto animam cientes de que existe uma “mão escrita pela mão que escreve”.

## REFERÊNCIAS

AREAL, A. (1970). *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*. s/l.

AREAL, A. (1990). *António Areal, primeira retrospectiva*. Porto/Lisboa, Fundação de Serralves/CAM/Fundação Calouste Gulbenkian.

ANDRADE, E. (1994). À passagem do unicórnio. In: *Emerenciano vinte anos de pintura*. Porto, Cooperativa Árvore, p. 16.

CESARINY, M. (1985). *As mãos na água a cabeça no mar*. Lisboa, Assírio & Alvim.

CESARINY, M. (1985). *Catálogo “Mário Cesariny”*. Lisboa, Fundação EDP/Assírio & Alvim.

CUADRADO, P. E. (2004). Palavra /imagem: confluências. In: *Mário Cesariny*. Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 217 -226.

GONÇALVES, E. (2005). *Dadá – Zen Pintura – Escrita*. Vila Nova de Famalicão, Quasi.

LISBOA, A. M. (1977). *Poesia de António Maria Lisboa*. Texto estabelecido por Mário Cesariny de Vasconcelos. Lisboa, Assírio & Alvim.

MELO E CASTRO, E. M. de (1980). *As vanguardas na Poesia Portuguesa do século XX*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação.

PINHARANDA, J. (1990). António Areal: ensaio de compreensão da sua vida e obra. In: *Catálogo António Areal, primeira retrospectiva*. Porto/Lisboa, Fundação de Serralves/CAM/Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 9-14.

PINHARANDA, J. (2004). Quando o pintor é um caso à parte ou as velhas ainda lá estavam. In: *Mário Cesariny*. Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 11-32.

TZARA, T. (1987). *Sete manifestos Dada*. Lisboa, Hiena editora.

# UMA REINVENÇÃO VISUAL DA LEITURA: A POESIA GRÁFICA DE ANA HATHERLY

Manuel Portela<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Neste artigo analiso a poesia gráfica de Ana Hatherly como um género intermédia que explora a relação entre a visualidade na escrita e a legibilidade no desenho. Ao devolver o traço da letra à performatividade corporal da mão, os seus textos visuais mostram a função gramatológica do traço enquanto mecanismo diferencial que sustenta actos de leitura verbal e visual através do reconhecimento de formas e padrões materiais. Os atos de ver e de ler funcionam gestalticamente segundo movimentos reiterados do olhar entre o fundo e a figura, entre o branco e o preto, e entre as partes e o todo. A expressividade caligráfica e gestual da escrita visual depende ainda da retroalimentação entre graficalidade verbal e graficalidade visual, que permite ler o desenho a partir da palavra e ver a palavra a partir do desenho.

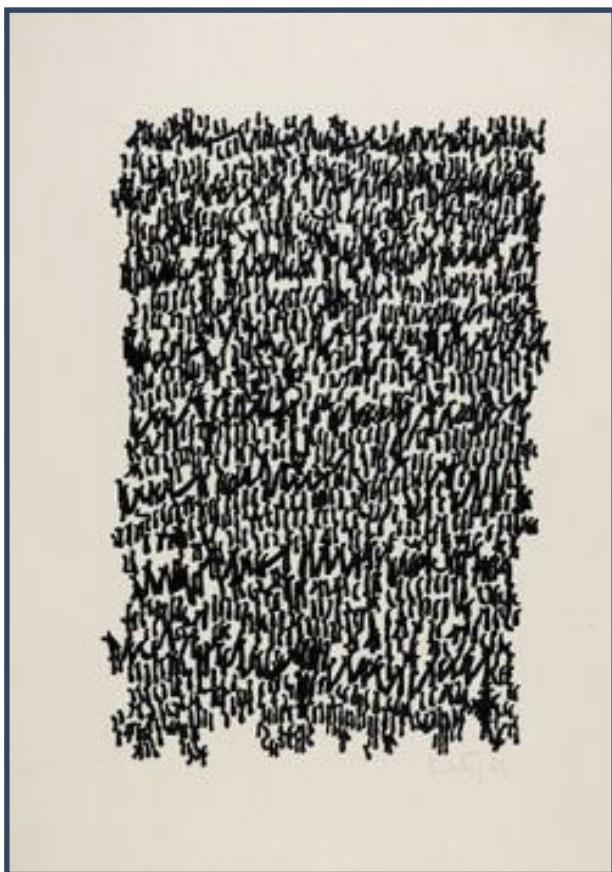
## 1. A LINHA DA ESCRITA

As interações entre textualidade e visualidade na obra de Ana Hatherly tornam-se mais claras se pensarmos a experimentação com a escrita e com o desenho de forma conjunta, incluindo na categoria ‘desenho’ não apenas o desenho caligráfico e gestual da escrita, mas também as formas de desenho desprovidas de fundamento gramatológico. É nesse intervalo e, ao mesmo tempo, sobreposição entre o traço concreto da forma icónica pictural e o traço abstrato da letra alfabética que a visualidade particular dos seus textos visuais se materializa. Por isso, o percurso que proponho a seguir passa pela observação conjunta de poemas e desenhos, tentando perceber as várias séries de textos visuais como instanciações de um movimento reiterado da mão e do olhar entre uma lógica pictográfica que permite tornar visível a escrita e uma lógica logográfica que permite tornar legível o desenho.

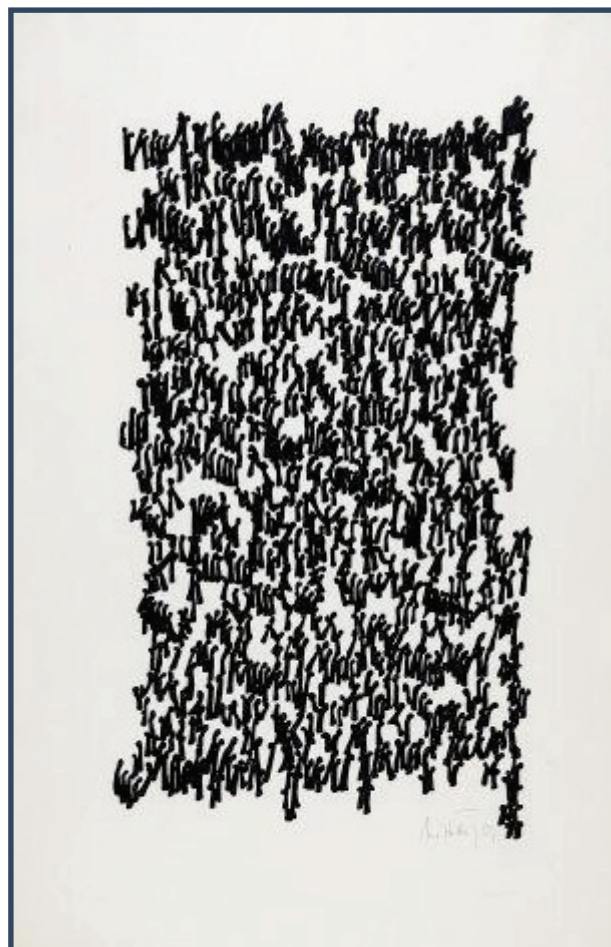
Nos textos caligráficos de Ana Hatherly há uma presença do traço, da linha e da mancha da escrita que faz passar a camada de sentido das palavras e fragmentos de frases repetidos na superfície da página pela configuração visual que assumem enquanto desenho da própria escrita. A linha sígnica da mera gestualidade caligráfica dissolve, parcial ou totalmente, a presença reconhecível da letra. Estes textos visuais não são, no entanto, meras demonstrações da identidade entre *ikon* e *logos* sublinhada no seu ensaio «A Reinvenção da

<sup>1</sup> Professor auxiliar com agregação do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Coimbra.

Leitura» (1975). São sobretudo exercícios criativos disponíveis para ativar a produtividade específica dos atos leitura como coinstanciadores da legibilidade dos seus objetos. Esta pesquisa dos mecanismos da escrita e da possibilidade de ler a opacidade do traço é um elemento comum aos textos visuais incluídos nos livros *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973), *O Escritor* (1975) e *A Reinvenção da Leitura: Breve Ensaio Crítico seguido de 19 Textos Visuais* (1975). Pode ainda ser observada em diversos desenhos e textos visuais das décadas de 60, 70, 80 e 90 que constam da coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.



**Imagem 1** - Ana Hatherly, sem título, 1969. Desenho: ponta de feltro sobre papel Fabriano, 66cm x 48,5cm. © Ana Hatherly e Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.



**Imagem 2** - Ana Hatherly, sem título, 1969. Desenho: ponta de feltro sobre papel, 65,8cm x 48cm. © Ana Hatherly e Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.



**Imagem 3** - Ana Hatherly, sem título, 1969. Desenho: ponta de feltro sobre papel Fabriano, 65,8cm x 48cm. © Ana Hatherly e Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.



**Imagem 4** - Ana Hatherly, sem título, 1970. Desenho: ponta de feltro sobre papel, 60,5cm x 42,7cm. © Ana Hatherly e Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.





**Imagem 5** - Ana Hatherly, sem título, 1970. Desenho: ponta de feltro sobre papel, 61cm x 43,2cm. © Ana Hatherly e Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

Nas suas semelhanças e diferenças, o conjunto de cinco desenhos ‘sem título’ (1969-1970; ponta de feltro sobre papel) oferece uma imagem do potencial significativo do traço enquanto linha da escrita e enquanto linha do desenho. A repetição agregada de traços similares em áreas diferentes da folha origina padrões visuais que dependem da frequência de repetição e da distribuição espacial. A apreensão visual oscila entre a opacidade ilegível de cada inscrição singular como registo de si própria e o reconhecimento dos padrões visuais que resultam da agregação assimétrica dessas inscrições. Cada traço surge como o momento pré-articulado de escrita e de desenho à espera de receber os movimentos diferenciadores capazes de neles inscreverem o código da letra e o ícone do desenho. A texturização que resulta da repetição dos traços mostra a relação entre semiótico e semântico sob a forma de um campo de forças que depende de variações mate-

riais. Trata-se de ver o desenho antes do desenho e a escrita antes da escrita, um e outra emergindo da interação entre inscrição manual, processamento visual e reconhecimento de formas.



**Imagem 6** - Ana Hatherly, ‘Escrita descendente’, 1979. Desenho: tinta-da-china sobre papel, 10,4cm x 14,6cm. © Ana Hatherly e Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

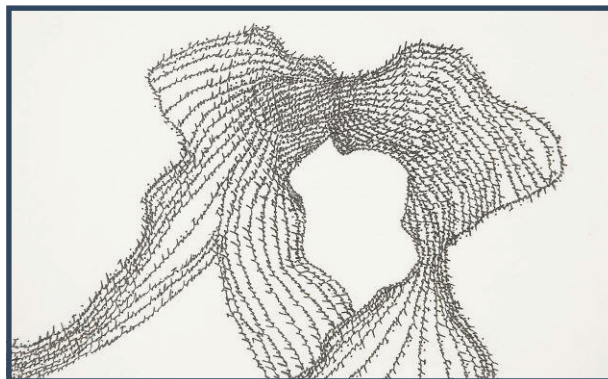
O desejo paradoxal de captar o momento pré-articulado da escrita – esse momento inicial de potencialidade significativa em que o traço e a linha conservam ainda a presença gestual do ato de inscrição – constitui, ao mesmo tempo, uma manifestação do inconsciente da linha da escrita. A expressividade contida em certos aspetos do traço e da linha (largura, altura, angulosidade, redondez, inclinação, etc.) excede o código informacional da escrita, tornando visível o desenhável da escrita enquanto camada significativa adicional. Na obra ‘Escrita descendente’ (1979; tinta-da-china sobre papel), o título autodescritivo ajuda a apreender a repetição caligráfica da linha em camadas sobrepostas como tentativa de registo do inconsciente da escrita. A repetição assimétrica produz um emaranhado de linhas que sugere uma tentativa de registar, através do movimento muscular inscridor, aquilo que escapa ao sujeito e aos códigos de representação. Dá-se a ver opacidade de uma escrita que não se lê, mas cuja visualidade autográfica expressa a tensão física e emocional do ato corporal de inscrição.

## 2. O DESENHO DO TEXTO

A oscilação entre a percepção da mancha gráfica como desenho e a percepção da linha do desenho como letra virá a tornar-se, a partir do final dos anos 60, o elemento formal determinante na configuração morfossemântica dos seus caligramas. A morfologia visual da macroescala resulta da repetição das linhas da escrita em múltiplas configurações curvilíneas, com variações de densidade que criam efeitos de textura e de tridimensionalidade. Por seu turno, a variabilidade e instabilidade das linhas da escrita que compõem o caligrama sustentam a emergência das diferenças que formalizam o código alfabético. A visualidade do traço torna-se legível e a legibilidade da letra torna-se visível. O referente do desenho e o referente das palavras reconhecíveis no desenho tornam-se parcialmente coincidentes, mas de um modo que permite apreender o excesso significativo da escrita.



**Imagem 7** - Ana Hatherly, O mar que se quebra, 1998. Desenho: tinta-da-china sobre papel, 21cm x 15cm. © Ana Hatherly e Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.



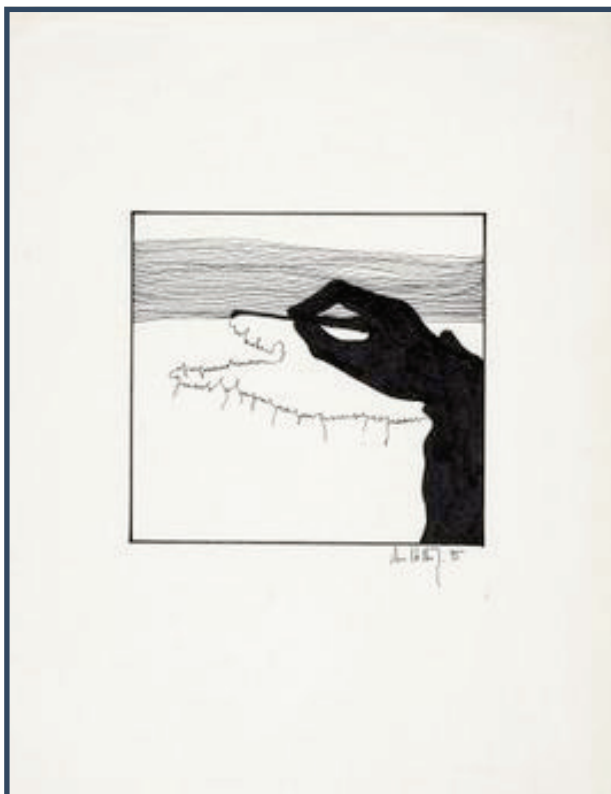
**Imagem 8** - Ana Hatherly, O encontro, 1997. Desenho: tinta-da-china sobre papel, 21cm x 15cm. © Ana Hatherly e Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

A animação do movimento da onda, em 'O mar que se quebra' (1998; tinta-da-china sobre papel), por exemplo, é função da relação entre aquela expressão e a morfologia do caligrama. As linhas que compõem a onda do desenho são formadas pela repetição da expressão 'o mar que se quebra', que funciona como significante do movimento da onda. No entanto, o seu poder como significante visual excede uma mera correspondência aos significantes linguísticos que as linhas escritas do desenho contêm. Ao serem apreendidos em simultâneo como desenho e como escrita, os traços evidenciam a natureza gráfica da textualidade, criando uma retroalimentação entre o nível pictórico e o nível verbal. A concretude icónica desta manifestação caligráfica dá a ver a camada significativa adicional criada por este modo de inscrição gráfica. A topografar os traços e linhas da escrita, ativa de forma correlativa os espaços negros e brancos da folha, devolvendo a escrita e o desenho à dinâmica gestual e semiótica da inscrição enquanto campo de expressão e sistema de representação.

## 3. O PENSAMENTO DA MÃO

A presença autorreflexiva da mão no ato de escrita oferece uma imagem da processualidade artística como interação entre o corpo e os materiais na produção de significantes. Em 'Metáfora da mão inteligente' (1975), a silhueta negra da mão inscreve o ato caligráfico no interior da representação. A man-

cha negra do desenho oferece-se simultaneamente como inscrição e como sombra da mão ausente que, no exterior da representação, inscreveu a superfície da folha. A múltipla presença da mão – através das inscrições caligráficas, do desenho da mão e da sombra do corpo da mão – funciona como um registo evocativo da inteligência da mão, isto é, da natureza aberta e exploratória da escrita e do desenho enquanto resultado de interações entre inscrições e movimentos. O processamento material dos traços na folha e o processamento corporal do movimento dos músculos da mão parecem autonomizar as inscrições quer do sujeito que escreve, quer das formas convencionais da escrita. A descoberta formal que permite traçar novos significantes depende dessa retroalimentação exploratória entre movimentos e inscrições. A escrita torna-se capaz de inventar a subjetividade que a descobre.



**Imagem 9** - Ana Hatherly, *Metáfora da mão inteligente*, 1975. Desenho: tinta-da-china sobre papel, 15,9cm x 22,1cm. © Ana Hatherly e Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

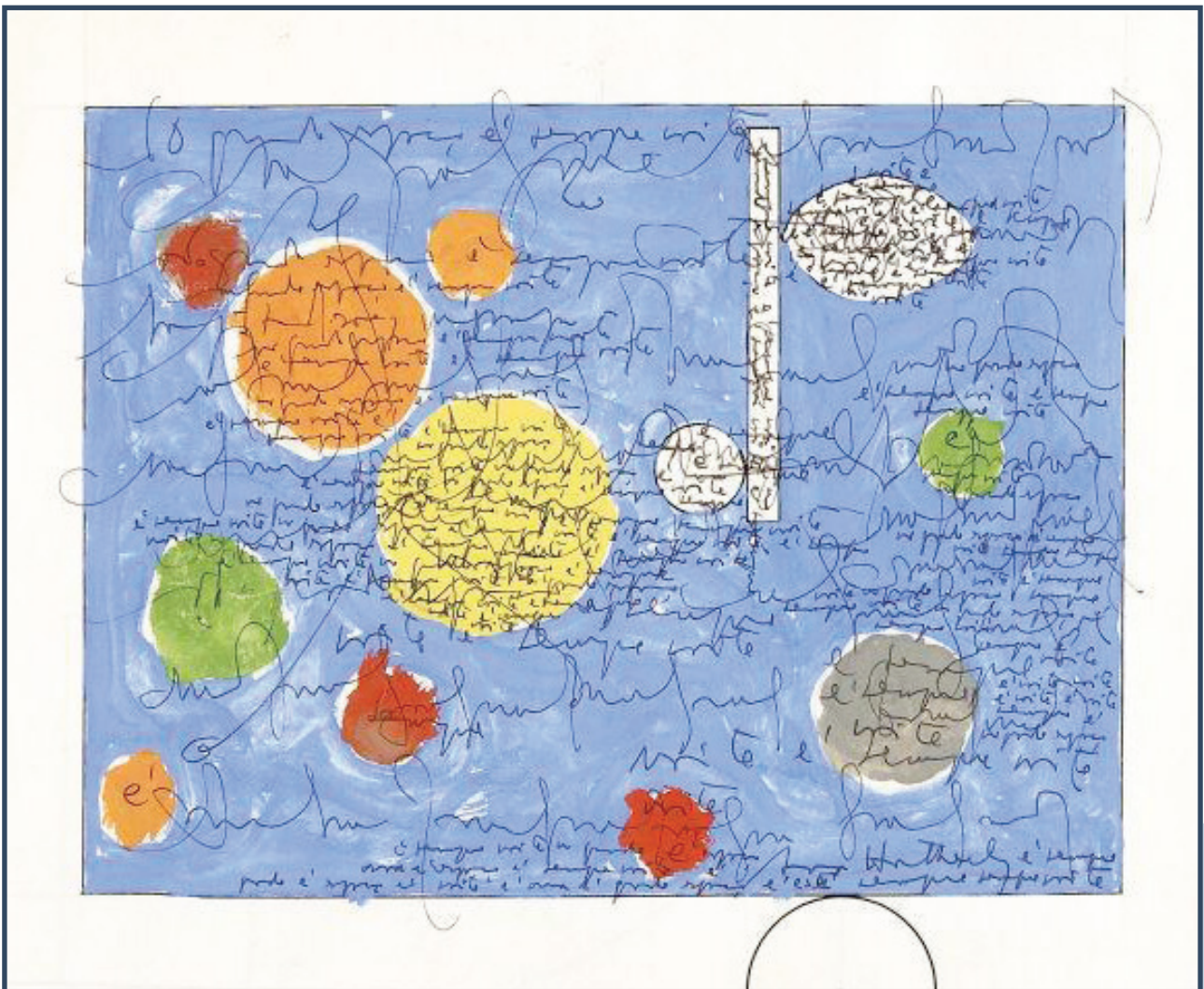
A presença da mão toma também a forma autográfica que decorre da escrita à mão. Através da singularidade dos seus movimentos musculares a mão escreve-se a si própria, permitindo que os traços da letra contenham as marcações corporais que os produziram. O caligrama é, ao mesmo tempo, autograma: um registo do inscridor e da expressividade singular do seu modo de desenhar a escrita e de escrever o desenho. A imprevisibilidade de uma visibilidade que emerge a partir da repetição fragmentária de frases, palavras e letras, autocaligraficamente inscritas pela mão na folha de papel, revela o campo de forças criado pela instanciação gráfica do texto. Esta instanciação é geralmente definida pela tensão entre a macrovisibilidade da mancha das linhas de escrita e a microlegibilidade dos fragmentos verbais alojados nessas linhas de escrita.

O movimento da mão inscreve-se no movimento das linhas e das letras, na sua contração e distensão, nas suas interrupções e sobreposições, nas suas ondulações e espirais – em suma, na gestualidade motora e emocional que determina a conformação particular de cada traço da escrita. A tensão entre ver e ler fica assim inscrita a partir do ato manuscrito original, que obriga ao reconhecimento das diferenças capazes de fazer emergir os sinais da escrita e da leitura no continuum da linha negra. Estas diferenças por sua vez são suscetíveis de se integrar em padrões visuais noutras escalas de percepção, suscitando um movimento de vai e vem entre legível e visível. A metáfora da mão inteligente tenta captar o processo através do qual, da reiteração das linhas da escrita, emerge de modo inconsciente e imprevisível a visibilidade perceptual do ícone caligráfico.

#### 4. O TRAÇO DO LEGÍVEL

A reinvenção visual da leitura operada pela poesia gráfica de Ana Hatherly parece implicar quer um modo de ler que redefine a relação entre visibilidade e legibilidade, quer a plena assunção da produtividade criadora do ato de ler. Na sua obra, o desenho da escrita ativa o espaço da página através de formas que dão a ver a legibilidade como uma propriedade emergente de um sistema de traços. A

construção de desenhos com linhas de escrita, bem como a existência de zonas de transição entre linhas de escrita e linhas de desenho, tornam perceptíveis os modos de articulação de diferenças que produzem padrões reconhecíveis. Estes padrões podem ser figurações icônicas de objetos (numa escala acima da linha manuscrita), mas também das formas abstratas das letras (à escala da linha manuscrita). Por vezes, a linha de escrita retoma a mera condição de visibilidade da linha de desenho, como acontece com frequência nas secções terminais de cada linha. Quer dizer que, mesmo ao nível de cada linha, se manifesta a conversão entre legível e visível que encontramos ao nível macrotextual de cada folha de papel. O texto-desenho no seu todo tem propriedades semelhantes às das linhas quando consideradas individualmente.



**Imagem 10** - Ana Hatherly, sem título, 1964. Desenho: guache e tinta estilográfica sobre papel, 15cm x 19cm. © Ana Hatherly e Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

O jogo entre legível e ilegível que ocorre nos textos visuais de Ana Hatherly implica a assunção da produtividade criativa da leitura como componente do processo semiótico. As linhas correm expressivamente página fora, movidas pelo inconsciente que desencadeia o desejo de inscrição, tornando-se ora legíveis, ora ilegíveis. A transparência da letra legível é reinscrita numa macroordem visual de representação que excede e ressignifica a linguagem verbal. Simultaneamente, a opacidade da inscrição ilegível (ou apenas parcialmente

legível) permite experimentar a natureza formal dos sistemas de traços que constituem um código de escrita. Apreendendo a radical visualidade dos traços como uma forma de escrita desprovida de um sistema gramatológico de leitura, os leitores são chamados a reinventar a leitura. A leitura da visualidade específica destes traços autocaligráficos depende da conversão do ilegível em legível. Trata-se de uma poética da leitura centrada na dinâmica entre visualidade e legibilidade como condição de emergência da escrita enquanto forma e enquanto desejo. Na gestualidade expressiva e caligráfica dos seus movimentos, a mão pensa o traço como arquissignificante.

## REFERÊNCIAS

HATHERLY, A. (1973). *Mapas da Imaginação e da Memória*. Lisboa: Moraes Editores.

HATHERLY, A. (1975). *O Escritor: 1967-1972*. Lisboa: Moraes.

HATHERLY, A. (1975). *A Reinvenção da Leitura: Breve Ensaio Crítico seguido de 19 Textos Visuais*. Lisboa: Futura.

HATHERLY, A. (2004). *A Mão Inteligente*. Lisboa: Quimera.

## EXPOSIÇÕES

HATHERLY, A.; CASTRO CALDAS, M. & MOLDER, J. orgs. (1992). *Ana Hatherly: Obra Visual, 1960-1990*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian [catálogo de exposição retrospectiva realizada no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 18 de Novembro a 27 de Dezembro de 1992].

HATHERLY, A. (2000). *Hand Made: Obra Recente*, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 4 de Maio a 4 de Junho de 2000.

HATHERLY, A. (2005). *Desenho e Pintura sobre Papel, Anos 60 e 70*, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 9 de Janeiro a 12 de Junho de 2005.

HATHERLY, A. (2005). *Ana Hatherly: dessins, collages et papiers peints*, Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian [catálogo de exposição realizada no Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris, 6 de Outubro de 2005 a 15 de Dezembro de 2005, Curadoria: Ana Vasconcelos e Melo].

HATHERLY, A. (2008). *Escrita Pluriversa: Exposição de Poesia Visual de Ana Hatherly*, Centro Cultural de Belém, Galeria Mário Cesariny, Lisboa, 22 de Março de 2008 a 20 de Abril de 2008.

## ALBERTO PIMENTA: UMA LEITURA QUASE INCOMPLETA

Maria do Carmo Castelo Branco<sup>1</sup>

Estamos a ir para o futuro, um futuro pensado, uma estrada aberta. (...) Entramos numa área de sombra. Uma época com conotações medievais. Não direi que a era é apocalíptica, mas é confusa. É sombria... (Eduardo Lourenço, entrevista a Clara Ferreira Alves. *Expresso*, Revista Única, 31/12/09)

Como dar um sentido ao meu silêncio, se de toda a maneira não posso falar? (*Roland Barthes por Roland Barthes*. Edições 70: 142)

Não se trata de suprimir a ordem: mas a ordem tem que ser interior, porque a ordem exterior é hierarquia e essa é que tem que ser suprimida. (Alberto Pimenta, *Obra Quase Incompleta*: 281)

### 1.

Quando, em 1976, Alberto Pimenta (em “Liberdade e aceitabilidade da obra de arte literária”) reclamava liberdade para a arte (literária ou outra), não deixava de passar, de forma argumentativa, pelas condições históricas da dependência da literatura, nomeadamente, a dependência de processos técnicos e formais e a da sua aceitabilidade social, para chegar a uma “quase” conclusão paradoxal: “a liberdade da obra de arte literária implica, em certo grau, a sua inaceitabilidade por parte do poder estabelecido, ou da parte do público, ou, frequentemente, ainda, pela parte de ambos” (1982: 101). E continuando a análise, dentro dos pressupostos iniciais, quase conclui com uma definição do que considera “liberdade da arte”:

O que me parece que, em suma, define a liberdade da arte literária moderna é a sua emancipação da retórica e de géneros pré-estabelecidos que, fingindo imitar a Natureza, reproduziam, afinal (estilos sublimes, estilos rudes) a escala de valores da hierarquia social (...). É essa emancipação e, mais ainda, a existência, a partir do século XIX, de duas correntes que cada vez mais negam esse equilíbrio que se pretendia absoluto e transcendente e não passava de apenas dogmático. (...). Na verdade, acho que é justamente a existência de dois tipos opostos de arte literária, com interesses diversos, que garante a liberdade cuja manifestação está no princípio da escolha... (1982: 100)

Avançando mais para dentro desta ideia da “liberdade de escolha”, no prefácio a *O Silêncio dos Poetas* (de 1978, reeditado em 2003), o autor como que anuncia a anulação da própria literatura, enquanto sistema não

<sup>1</sup> Professora catedrática convidada da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa, Porto.

só de expressão, como de significação e comunicação, ao eliminar, num acto só, emissor e receptor, autor e leitor, isto é, parecendo anular, afinal, a tradicional “razão de ser literatura”, para entrar na inutilidade da leitura ou no desejo do total silêncio estético:

Pelo que diz respeito ao produtor, é cada vez menos o que se sabe, e é cada vez mais duvidoso e exíguo o espaço do que é possível, e cada vez mais vaga e imprecisa a razão de ser da literatura. E da leitura. No fim da sua última obra narrativa, Max Frisch pergunta: «Porque conto eu isto? A quem conto isto?» (2003: 56)

Falávamos em “conclusão” paradoxal, porque, aparentemente, encontramos nela, não só a confirmada quase morte do autor, dado “o exíguo espaço” que poderá ocupar, como também uma quase recusa (ou o seu “excesso”) de um aspecto que tinha configurado nos últimos anos a teoria literária, isto é, a sua abertura ao leitor, a sua possibilidade de interpretação (ilimitada, limitada ou de sobreinterpretação)<sup>2</sup>.

Resumindo: O que parece resultar das ideias transmitidas nos ensaios referidos é a impossibilidade da comunicação literária, uma vez que, negando autor e leitor, não deixa sequer ao primeiro a possibilidade desse “momento incompleto de existência” de que falava Sartre em 1947:

O acto criador não é mais que um momento incompleto e abstracto da produção de uma obra; se o autor fosse o único homem existente, por muito que escrevesse, jamais a sua obra veria a luz enquanto “objecto”; não teria outro remédio senão abandonar a pena e desesperar-se. Porém a produção da escrita pressupõe a de ler como seu correlativo dialéctico e estes dois actos conexos *necessitam de agentes distintos*. O que fará surgir esse objecto concreto e imaginário da obra de espírito, será o esforço conjugado do autor e do leitor. Só há arte por aí para os outros. (Cit. in Castellet, 2001: 41.)

Alberto Pimenta, aparentemente recusando já, nos fins da década de 1970, a estética de recepção que a escola de Constança vinha a desenvolver desde os fins da década de 60<sup>3</sup>, recusa igualmente o conceito de “prazer estético” que lhe está subjacente, aquele prazer que Freud descreve como prazer de identificação, isto é, “relacionamento do prazer no outro com o prazer de si” e que Hans Robert Jauss (1979) integra nas

<sup>2</sup> Seguindo o trajecto conhecido de Umberto Eco, (*Obra Aberta* de 1962, *Lector in Fabula* de 1979, *Limites da Interpretação* de 1990 e *Interpretação e Sobreinterpretação* de 1992), sem parar numa obra clássica importantíssima para esta temática, como é *Apocalípticos e Integrados* de 1964, fixemo-nos nas últimas palavras da “Réplica” final do último livro apontado, na sua tradução portuguesa de 1993: “a despeito das diferenças de grau de certeza e de incerteza, cada imagem do mundo (quer se trate de uma lei científica quer de um romance) é um livro aberto por direito próprio, aberto a posterior interpretação. Mas certas interpretações podem ser reconhecidas como sem êxito, uma vez que são como uma mula, quer dizer, são incapazes de produzir novas interpretações ou não podem ser confrontadas com as tradições das interpretações anteriores. A força da revolução copernicana não se deve apenas ao facto de ela explicar certos fenómenos astronómicos melhor do que a tradição ptolomaica, mas ao facto de – em vez de representar Ptolomeu como um louco mentiroso – explicar porquê e em que base ele acertava ao apresentar a sua própria interpretação. Penso ser desta maneira que devemos abordar também textos literários ou filosóficos...” (1993, pp. 132-133).

<sup>3</sup> Desde essa altura, em Constança, Jauss vinha a preconizar uma revolução dos estudos literários, dentro da perspectiva dos conceitos de paradigma e de revolução científica de Kuhn, considerando, no âmbito da literatura, o paradigma “clássico- humanista”, enquanto momento de aceitação dos modelos clássicos, o “histórico – positivista”, ligado aos movimentos de legitimação nacional (séculos XVIII e XIX), o “estético – formalista (ligado aos pressupostos do Formalismo russo e do New Criticism) e, finalmente, uma “nova visão literária” que, de acordo com o título de um dos seus estudos de 1975, tinha o leitor “como instância de uma nova história literária” e cujos termos desenvolveu, essencialmente, em 1978, em (*Pour une esthétique de la réception*). Entrava-se assim nos pressupostos de uma visão mais global do fenómeno literário, deslocando o foco da produção, para o da recepção e dando ao leitor um papel maior do que simples destinatário: “O leitor não se encontra já na situação de primeiro destinatário da obra, mas sim na de um terceiro ao qual não é fornecida a chave e que, colocado diante de uma realidade, cujo sentido lhe é ainda estranho, deve encontrar ele próprio as perguntas que lhe revelarão qual a percepção do mundo e qual o problema moral visados pela resposta da literatura.” (1993: 116).

categorias fundamentais da fruição estética: *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*, (entendidas não como “uma hierarquia de camadas, mas como relação de funções autônomas”) e considerando, em linhas gerais, a *Poiesis* como “o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos (...) e que, desde o Renascimento, foi cada vez mais reivindicada como distintivo do artista autônomo...”, a *Aisthesis*, compreendida (na linha de Baumgarten, do conceito de “estranhamento” de Chklovski, de Sartre e de Dieter Henrich) como “significado básico de um conhecimento através da experiência e da percepção sensíveis”, e a *Katharsis*, como “aquele prazer dos afectos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o expectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à libertação da sua psique (Jauss, 1979: 63-82).

Alberto Pimenta, porém, de certo modo seguindo Adorno, considera negativamente a ideia de “fruição estética”, considerando que está nessa sequência e na força da *aisthesis*, a forma de adaptação da arte ao consumismo burguês das emoções. Para ele, na interpretação de Fernando Guimarães,

A manifestação estética deve «ocorrer» no domínio do silêncio o que faz com que retire a tónica, nessa experiência, ao momento comunicativo, mesmo que recorra ao artifício de a abordarmos apoiados num novo texto virtual, *este não prescindindo de alcance comunicativo, fornecido a uma metalinguagem*. (1982: 114. Itálico nosso)

Talvez para manifestar isso, Alberto Pimenta serve-se, em *O Silêncio dos Poetas* (e como base do discurso sobre esse silêncio, entretanto simbolicamente ou ritualmente destruído), de uma epígrafe de Eugénio de Andrade (“O silêncio é a minha maior tentação. As palavras, esse vício ocidental estão gastas, envelhecidas, envilecidas...”), para concluir, interessantemente, em verso e em tom de advertência, no “terceiro excurso”:

pois o que tu tens dentro da tua cabeça  
 e o que eu tenho dentro da minha cabeça  
 são os nomes do mundo em brutal compressão  
 como um filtro ou coador  
 de forma que nem és tu que conheces o mundo  
 nem sou eu que conheço o mundo  
 mas os nomes que tu conheces é que conhecem o mundo  
 e os nomes que eu conheço é que conhecem o mundo  
 o qual entra em ti e o qual entra em mim  
 através dos nomes que já tem (...)

e tudo quanto eu possa ver para aquém ou para além dos nomes  
 é indizível e fica dentro de mim  
 e é assim que vamos construindo a nós mesmos pela  
 segunda vez  
 tu a ti e eu a mim  
 construindo uma consciência irrepitível e intransmissível  
 cada vez mais intensa e em si  
 tu em ti eu em mim... (2003: 260-261)

Fernando Guimarães, procurando interpretar este silêncio - ou, como o considerara Alberto Pimenta (2003: 166), essa “recusa integral dos últimos restos de mimese e de mito” (2003: 166) - e a decorrente impossibilidade de comunicação,<sup>4</sup> interroga-se retoricamente, como que reforçando afirmações anteriores:

Mas não será esta concepção uma imagem radical de que Alberto Pimenta se serve, interessado como está num tipo de análise que se aproxima mais duma metalinguagem que de uma linguagem de conotação, a qual, pelo menos, poderia também pôr em questão a própria “língua que destrói a língua”? (1982: 115)

E é no âmbito desta questão que o ensaísta orienta as linhas de uma resposta, reabrindo-a para a percepção da experimentação estética, quando refere que é essa recusa de uma linguagem “voltada para uma conceptualização da realidade, que faz com que a poesia moderna se oriente para um conhecimento de tipo estético capaz de revelar vocação para novos tipos de expressão...” (1982: 115).

De facto, para além de uma constante decomposição e contrafacção paródica da metalinguagem, Alberto Pimenta, no seu desejo de cortar a comunicação normalizada pela língua, acaba por anular simbolicamente (e, afinal, reproduzindo-a), na sua própria escrita, aquilo que se pode traduzir como uma espécie de antropofagia do autor pelo leitor, ou do leitor pelo autor, ou de ambos, enquanto seres específicos e separados. Na verdade, o que é manifesto na sua obra é, precisamente, a tentativa de conjugação ou anulação, mesmo em si próprio, do autor que é simultaneamente leitor e em cuja criação existe (sobretudo e mais do que uma intertextualidade devoradora) a incorporação de um texto noutro texto – incorporação perfeitamente manifestada e aberta ao olhar (mesmo ao menos atento, dado os autores que manipula e congemma) – espécie de encontro ou permuta ostensiva e anunciada – e fá-lo, diríamos, através de uma paródia “liberta”, sem qualquer pudor, sem qualquer neutralização. Afinal, como diria Roland Barthes, “abolindo, impiedosa e fraudulentamente, as aspas que, segundo se diz, devem envolver com toda a honestidade uma citação, e distribuir juridicamente a posse das frases segundo os respectivos proprietários, como as parcelas de um terreno” (1980: 49).

Abolindo todas as aspas, enquanto re-cria e mostra deliberadamente a visibilidade de um texto dilacerado, mas transportado para outro, Alberto Pimenta, desenvolve aquela “arte totalmente livre e feita de procedimentos integralmente desnudados”, que já Tomachevski preconizava:

Il existe deux attitudes littéraires différentes en ce qui concerne la perceptibilité des procédés utilisés. La première qui caractérise les écrivains du XIXe siècle, cherche à dissimuler le procédé (...). Une autre attitude s’oppose à celle-ci; elle n’essaye pas de dissimuler le procédé et tend même à le rendre évident (...). Le futurisme à ses débuts et la littérature contemporaine ont rendu traditionnelle la dénudation du procédé. (1965: 300)

Muitas vezes (diria a maior parte das vezes), esta atitude conduz, como dizíamos atrás (e em graus de hipo /hipertextualidade não neutralizados, nem hierarquizados), à paródia (como iremos verificar em alguns dos seus textos ou artefactos) – uma paródia que retoma o dialogismo entre discursos, entre enunciados, não

<sup>4</sup> Interessantemente, na mesma obra, Alberto Pimenta encontra já em Camões, no último terceto do soneto, “o céu, a terra, o vento sossegado...” (Ninguém lhe fala;/ o mar de longe bate / Move-se brandamente o arvoredo; Leva-lhe o vento a voz, que ao vento deita.), o começo desse silêncio e dessa recusa. É, porém, na concepção do fragmento romântico que, essencialmente, encontra literariamente formulada essa “recusa voluntária”: “Negando-se à harmonia morfológica do acabamento, a obra nega na sua imperfeição o mito segundo o qual a realidade tem também um sentido transcendente, acabado e harmónico” e acrescenta, recuando na História “Os próprios grandes exemplos estéticos da antiguidade encontram-se já nos momentos fragmentários, desintegrados, naqueles momentos em que a expressão se suspende e se nega ao acabamento lógico-formal requerido pela poetologia.” (2003: 167). Atrevo-me a perguntar: Seria assim o entendimento do fragmento no romantismo alemão? Seria assim com Novalis? (Mas isso são outras questões...).

directamente com o social, como pretendia Bakhtine, mas, de forma indirecta, com “o outro” ou com dois ou mais “outros”, num registo externo de perfeita consciência da espécie de desdobramento metapoético que, indiferente/irreverentemente, assume.

É dentro destes princípios metodológicos que nos propomos estudar ou ler, depois de um olhar que se procura estruturante (se algum olhar o pode ser em absoluto e, sobretudo, a respeito de um autor assumidamente desestruturado) e num registo mais alargado, essa *Obra Quase Incompleta* de Alberto Pimenta – misto heterogéneo de textos, paratextos, índices semióticos diferenciados, autos de fé, desafios ou rituais de poluição – e, depois, dentro e fora dela, em registo mais apertado – ler (ou procurar fazê-lo) *read & mad* – texto que se tornou, em 1990, parte do que fora o todo em 1984.

E propomo-nos fazer esse estudo, alterando talvez, mas não esquecendo João Barrento quando afirma, a propósito de anti-cultura e dos desassossegos modernos, as possíveis formas assumidas, enquadrando Alberto Pimenta numa dessas tendências (a única que registamos):

Estes desassossegos cultivados por uma contracultura literária que já tem de lutar pela sobrevivência (especialmente a poesia que é contracultura por natureza numa «idade de prosa» como a nossa), apresentam-se sob várias formas, que sintetizo em três tendências: a) A literatura a que se poderia chamar desconstrucionista, desagregadora de certezas, hábitos e estabilidades, ou questionadora de tradições e mitologemas pequeno-burgueses (de Ana Hatherly e da inquietante estranheza das suas Tisanas, à verve iconoclasta de Alberto Pimenta e outros, ou à desconstrução desconcertante de tradições e lugares-comuns na poesia de Adília Lopes; mas também à obra inclassificável de Maria Gabriela Llansol). ... (2001: 60-61)<sup>5</sup>

## 2.

Como base desta leitura, avançamos, desde já com dois possíveis conceitos ou alicerces da arrumação possível (melhor dizendo, duas hipóteses para pôr uma certa ordem no caos): a ideia de “emigração” e a ideia de “rizoma”. Para o bom entendimento desses conceitos de que nos apropriamos, deixemos falar, sucessivamente, Roland Barthes, pela extensão sugestiva que concede à ideia de emigrar e Agustín Fernández Mallo, pela simbólica que faz incidir sobre a figura da transformação.

Roland Barthes, na análise de uma das unidades de leitura (lexias) da *Sarrasine* de Balzac, afirmava, a propósito da castração, que esta não sendo uma doença mortal, pode curar-se “emigrando para outros textos do autor”, já que, “gradualmente um texto pode entrar em contacto com outro sistema” e anotava ainda que “o intertexto não possui outra lei a não ser a infinidade da repetição”, isto desde que o autor “renuncie a fazer da sua pessoa o assunto, o suporte, a origem, a autoridade, o Pai de onde derivaria a sua obra” (1980: 157).

Por sua vez, Fernández Mallo, lembra o texto de Gilles Deleuze e Félix Guattari que serviu de prólogo à obra monumental *Mil Mesetas* e cujo título “Rizoma” – seria entendido, na sua significância, como a designação e o encontro de um novo paradigma estruturante, substituto da estrutura da árvore que “até então tinha ordenado todo o pensamento ocidental”. E justifica, de este modo, a substituição:

<sup>5</sup> Limitamo-nos a esta “forma” (a que mais nos interessa neste momento, sem todavia deixar de pensar que todas elas se cruzam), omitindo as outras duas apresentadas pelo autor e que reduzimos brevemente às linhas iniciais propostas: “o desassossego de recorte niilista” de um Gastão Cruz ou Fernando Guerreiro, e o “desassossego da melancolia”, de um Vasco Graça Moura, ou Pedro Tamen ou Fernando Pinto do Amaral” (Barrento, 2001: 61).

El rizoma, por el contrario, carente de raíces, flota en el espacio, es un mapa abierto sin principio ni fin, en el que las jerarquías no existen, porque todas las partes, por alejadas que estén, se hallan inmediatamente conectadas, facilitando así la múltiple significación de las partes en juego; tal como los autores dicen, el rizoma es una antigenealogía. (2009: 174)

Desta forma (como acrescenta), o sujeito e o objecto do texto deixam de existir como tais para se diluírem num organismo complexo, ora solto, ora viscoso. Assim, através desta figura, podem ser explicadas as bases da poesia pós-moderna, ou, como quer o autor, a pós-poesia, entendida como rede, isto é, poesia não feita de unidades, mas de “dimensiones cambiantes” – quer dizer, “uma interacção de planos (meseta), múltiplamente conectados, não sujeita a uma utopia de progresso, antes dada num presente, sem passado nem futuro. No fundo, a pós-poesia apresentar-se-ia como antigenealógica – resultado de uma “memória curta ou de uma anti-memória” – cujos procedimentos e formas seriam consequência de “variação, expansão, captura, conquista, injeção” – de “conexão, nomadismo, aculteração, heterotopia, heterocronia”.

Pois bem: sejam então as figuras da emigração e do rizoma, aquelas que, na nossa opinião, presidem à construção / desconstrução dessa nova sátira menipeia que é o texto cormófito de Alberto Pimenta<sup>6</sup>.

Como poderemos, porém, demonstrar metodicamente aquilo que se projecta como transformação, ou, se quisermos, aquilo que se adivinha para além da exuberância pluriforme de uma “ordem suprimida”? Caminhando, talvez, no início, pelo que, globalmente, R. Barthes designou por “jogo plural”, por essa espécie de montagem paradoxo- paratextual, densa e multiforme, representada exemplarmente na obra que está na base e na primeira paragem (necessariamente curta) da nossa análise (*Obra Quase Incompleta*), onde o título funciona como primeiro sinal do transformismo paradoxal. (Diz Roland Barthes - 1980: 28, que o paradoxismo “é a última tentativa do código para fazer ceder o inexplicável”...).

Dentro desta perspectiva, vamos procurar esboçar o primeiro gesto (se há primeiro gesto) da emigração paródica, penetrando, depois do título, num tufo de caules que se entrelaçam e retorcem, tomando novas variações, expandindo-se, cruzando os lugares, interseccionando os tempos e os textos – espécie de corno folhoso, onde o discurso se emaranha nos seus campos periféricos, constantemente transitando e se metamorfoseando, sem marca nem presença (mesmo ténue) do autor ou da sua voz primeira<sup>7</sup>, ou talvez também, em certos casos e por uma nova antonomásia, pela sua presença tão excessiva e vertiginosa que se torna, poderíamos dizer, também anulação.

Logo o título identifica a linha rizomática e paródica do “convencional” – assumindo-se, como o lugar onde começa essa aventura lúdica de entrelaçamento de escritos, mas também o que poderia ser a “armadilha”

<sup>6</sup> De certo modo, a combinatória que propomos, se a entendermos em termos arquitextuais - no sentido que lhe dá G. Genette (1979: 88) -, isto é, como relação de inclusão que une um texto aos géneros e suas determinações “temáticas, modais, formais e outras...”, se a entendermos assim, poderemos ligá-la a uma nova forma da sátira menipeia – discurso carnavalesco estruturante que, como quer Bakhtine, “est dialogue, pleine de parodies et de travestis, dotée de styles nombreux, ne craignant même pas un certain bilinguisme”, através do qual o autor explora os mais variados processos de encenação semiótica (linguística ou outra).

<sup>7</sup> Roland Barthes, em *S/Z*, em dois momentos diferentes, e através de pergunta /resposta, dá um sentido importante a esta “não presença” do autor, interrogando-se: “... O que poderia ser uma paródia que não se assinalasse como tal? É o problema que se põe à escrita moderna: como forçar o muro da enunciação, o muro da origem, o muro da propriedade?”. Mais adiante, de novo a propósito da “palavra clássica” que é a paródia, como que responde à questão: “O único poder do escritor sobre a vertigem estereotípica (essa vertigem também é a da «tolice», da «vulgaridade») é o de entrar nela sem aspas, construindo um texto e não uma paródia.” (1980: 40 e 77, respectivamente. Itálicos nossos).

(aqui bem armadilhada) “da ênfatuação” do autor<sup>8</sup>: Isto é, não *Obra Completa de...*, mas o seu contra senso, a assunção irónica da sua impossibilidade lógica (a quase incompletude) – mantendo, porém, “a frase escondida” de que falava Yves Lecerf<sup>9</sup>. Poderíamos dizer, com Ana Margarida de Carvalho (2009), que o título se transforma, assim, num autêntico “bilhete de identidade” ou, mais visivelmente, um “rosto”.

Como o título, todo o livro é a representação da ironia expandida, da assunção dos textos como aparente soma de trabalhos realizados, mas simultaneamente, de um espaço escrito sem término e sem quase articulação, numa esquisita operação discursiva e retórica onde a ironia e a sátira se encontram (vão ao encontro de) com a paródia, inserindo no texto síntese (“sem aspas”, como pretendia Roland Barthes) o contra-canto ou as marcas da diferença, mas também, por ironia, as da intimidade, numa ostentação paratextual que quebra as fronteiras do texto e com ele se imiscui, incluindo na estruturação a diferença que a paródia, em si mesma, representa, enquanto combinatória de contextos, como a define Linda Hutcheon:

La parodie représente elle aussi une marque de différence au moyen d'une superposition de contextes. Le trope aussi bien que le genre rallie la différence à la synthèse, l'altérité à l'incorporation. Cette similitude structurale explique l'usage privilégié (au point de passer pour naturel) de l'ironie comme trope rhétorique dans le discours parodique. Là où l'ironie exclut l'univocalité sémantique, la parodie exclut l'unitextualité structurale. (1981: 144)

Assim, ainda com Hutcheon, a forma paródica oferece a Alberto Pimenta, enquanto leitor /escritor, uma entrada inesperada pela metatextualidade adentro<sup>10</sup>, produzindo o talvez pretendido ethos no leitor /auditor e que, ultrapassando a recepção estática, lhe facilita uma reacção e também a ancoragem numa certa clandestinidade, criadas pela multiplicidade e heterogeneidade discursivas, pelo seu tom provocatório e, simultaneamente, pela exigência de entrada “no domínio difuso e complexo da definição dos contornos da poeticidade, no senso comum (...), voltada, antes de mais, para o que o humano tem de mais sublime”, mas, igualmente, para aquilo que “é um dos traços essenciais da sua poética” que é “justamente a natureza prosaica de inúmeras notações, numa apropriação sem circunscrições, com fins retóricos de provocação, do sórdido que percorre o quotidiano do homem”, como quer Carlos Nogueira – o que não invalida, como afirma este mesmo autor, que (e talvez por isso) ocupe “por direito um lugar privilegiado no espaço do que poderemos chamar criação literária de vanguarda pós-moderna” (2004: 429) ou, como antes aponte, uma autêntica recriação menipaica da nossa época.

### 3.

Entremos então, rápida e sub-repticiamente pelo átrio de *Obra Quase Incompleta*, por essa estranha e imigrada mistura paratextual babelicamente embrulhada no interior do texto base (se ele existe). Entremos, pegando, como exemplo, em alguns aspectos dela, tentando desembaraçá-los dessa ampla e confusa varieda-

<sup>8</sup> Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, a respeito da escrita e da obra, refere o autor: “Armadilha da ênfatuação: fazer crer que está de acordo em considerar o que escreveu como uma «obra», passar de uma contingência de escritos à transcendência dum produto unitário, sagrado. Já a palavra obra é imaginária.” (1976: 165).

<sup>9</sup> Yves Lecerf, em “Les poèmes cachés dans des poèmes” (*Poétique* nº 18), considera que, muitas vezes, o título poderá ser considerado como um micro-poema ou um micro-texto: «Il a déjà fait allusion plus haut à cette catégorie très particulière de phrases que sont les titres de poèmes, les titres de livres, les noms de tableaux et l'on a fait observer que de tels segments pouvaient à bon droit être considérés comme des phrases, certes très courtes. Il semble justifié de les prendre en compte dans des inventaires de phrases cachées...» (1978: 145).

<sup>10</sup> De facto, é através de um discurso metapoético (algumas vezes, parodicamente transformado, como acontece com a introdução a *read & mad*) que ele marca, no mesmo tom, “a transgressão da doxa literária”.

de semiótica que nela se entrelaça, variedade congregada em textos linguísticos, fotográficos, pictóricos, em estranhas combinatórias geométricas emolduradas ou bamboleantes, escritos cuneiformes antes e depois de terem sido “comidos pelo bicho”, paratexto (nas diferentes espécies que Gérard Genette lhe empresta, incluindo notas de rodapé fugidas de um discurso preliminar a descobrir, na sua delirante e subvertida metatextualidade), símbolos parodiados, autos-de-fé, desafios, variantes joycianas, metástases dialogantes<sup>11</sup>, metástases históricas da “puta da poesia”, numa destruição quase perversa na sua iconoclastia, combinando paisagens (talvez como queria Amiel ou Pessoa por ele) com novos estados de alma e, a crescer a tudo isto, ainda “um mapa de actividades” – espécie de agenda de duas entradas, combinando a “espécie” com o ano em que se desenvolveu... para, somando as “falas”, resumirmos de forma rápida toda essa confusão perturbante que é a *Obra Quase Incompleta*.

Fixemo-nos, porém e só, em três aspectos periféricos do texto.

Primeiro, aquele aspecto importante e singular com que logo nos deparamos, quando abrimos “a obra”: a imagem de um centauro, essa figura dupla e combinada do homem e do cavalo, emoldurada em oval, olhando um grosso livro aberto, aparentemente sem letras – imagem que acolhe um memorial paródico e migrante que em si inscreve e insere todo o poder transformativo de um longo passado significativo que reduzimos a três variantes: a que vai do mito grego do guerreiro brutal, entretanto exterminado; ao seu reaproveitamento recolhido e humanizado, tapando dramaticamente o rosto, no hors-texte de Christiano Cruz para a revista decadentista - simbolista *Centauro*; e, por fim, à nova reprodução do mito, levantando provocantemente a cabeça e o livro, como que anunciando a sequente e introdutória sentença de Tansillo, na parte final da citação de Giordano Bruno que abre a colectânea – citação epigráfica que, cumprindo o seu destino e missão, nos adverte, religiosamente, depois de um debate sobre a idiotice dos “fazedores de regras de poesia” (nomeadamente Aristóteles), de que “a poesia não nasce a partir de regras, a não ser por mero e insignificante acaso; as regras é que derivam da poesia: por isso há tantos géneros e espécies de regras quantos os géneros e espécies de autêntica poesia” (e já temos, entrelaçado, o segundo aspecto).

Finalmente, fechemos o círculo envoltório, esse último ritual da poluição (em palavras), antes do “plano de actividades” – com esse “quase” pós-fácio, ou deslocada didascália, onde retoma os dois primeiros textos apontados, reiterando, liturgicamente e em termos de anafórica pressuposição, a fórmula, “até parece que...”, para terminar, ironicamente, com o contracanto da doxa, ou, se quisermos, com “a ideologia arrogante”, essa “Violência do preconceito” de que falava Roland Barthes (1976: 56) e da qual o poeta quer libertar-se, como já afirmara, no rasto de Adorno, em *O Silêncio dos Poetas*<sup>12</sup>:

normal para eles  
é santo Agostinho  
ou o diário de notícias

<sup>11</sup> Dentro do que poderá ser “uma poética ainda possível”, a Metástase I é antecedida por um parágrafo explicativo da formulação dos poemas que a configuram: Mantendo a figura retórica que pressupõe a declinação da responsabilidade do 2º para o 1º soneto (“Transforma-se a amador na coisa amada...” de Camões), o autor como que responde ao primeiro, reconstituindo-o / desconstruindo-o “no campo sonoro e não no campo semântico”, numa nova fragmentação anagramática, ou autêntico paragrama saussuriano que Madsen compara com a paródia, dentro do quadro figurativo que vimos evidenciando: “Le paragramme est une «parodie» au niveau même de l’écriture, du langage. L’usage classique du terme indique quelque chose comme l’inversion des lettres.” (1973: 132). Liberta, apenas, como diz, as iniciais do autor autêntico e, afinal, do mesmo por “interposta pessoa”.

<sup>12</sup> “(...) a intenção da produção estética não é atingir uma nova dimensão comunicativa, mas exprimir a luta do indivíduo pela posse de si mesmo dentro do grupo que ameaça absorver-lo a ponto de lhe destruir a individualidade” (2003: 43).

ou a revue  
 ou o papo  
 uns com os outros...(2003: 399)

#### 4.

Agora só nos resta (acompanhados de um Duchamp parodicamente transformado) emigrar no tempo, partindo da *Obra Quase Incompleta* para trás, para um texto base de sucessivas emigrações do autor<sup>13</sup> – obra, onde, logo no título e no seu “evolutivo estudo”, as falsas e lúdicas apócopes do “y” (transformado, depois, numa espécie de crase, em “&” e do “e” em mad(e), não só transformam erosivamente o discurso, como o enlouquecem: Ready-Made para *read & mad*.

A didascália, por sua vez, em jeito de dramatização lexical, é dada no fim, em feitiço editorial: “(...) Realizou e montou Alberto Pimenta: figuraram Luís Vaz de Camões e Fernando Pessoa; participação especial de Monsieur Marcel Duchamp e São João Baptista...”, e, para terminar, a síntese da execução temática ou, melhor, dos seus executantes: “República Portuguesa em mancebia com Alberto Pimenta”.

A capa, essa, é semioticamente híbrida e com retornos variados, combinando um S. João Baptista (em jeito trágico) com “O Pensador” de Rodin, na primeira hipótese da sua realização – aquela que deveria representar Dante, em frente às portas do Inferno, ponderando o seu grande poema épico/ reflexivo...

É, porém, no prefácio que o tom parodístico (diria, também, auto-parodístico) começa mais visivelmente a alastrar-se do título para o texto, tornando-se sinal metatextualizado, não só de uma história (em incursões viciadas) do pensamento artístico, história feita de pernas para o ar (ele é Mallarmé, ele é Thomas Mann, ele é Marcel Duchamp – principalmente Marcel Duchamp, ele é Aristóteles, ele é Kristeva...) como, essencialmente, de uma escrita gerada por encontros de sectores textuais, espécie de cópula em agressão mútua, recriando, em versão caricatural e pessoalizada, a teoria pessoana do super – Camões (essa “teoria personalizada” que, na opinião de Bloom, tanto o enervava<sup>14</sup>) em tom, digamos menor, isto é, resvalando da épica para a lírica. Escrita “clarificada” jocosamente, na proclamação final<sup>15</sup>, em jeito de objectivo, ou melhor, de resposta à única (para ele) hipótese de escrita:

(...) tentar encaixes, tentar encaixes de fragmentos com fragmentos, isso sim, há que deixá-los... uns com os outros: copular, juntar-se, sempre em novas posições, como a lola recomendava, e por que não a beatriz? E sem dúvida mallarmé. (...) ladies and gentlemen: vejam, vejam só como a obra de camões e fernando pessoa combinam bem, como entram uma pela outra, heteras homónimas vindo-se com as suas estrofes como yod e hé na alquimia que produz vau. onde está o outro tão falado hermetismo? a complexidade da heteronímia? o problema de fixação dos textos? claro que só nas vossas cabeças adicionais (...)

<sup>13</sup> Referimo-nos a *read & mad*, transportada da sua origem (em edição da & etc, de 1984) para *Obra Quase Incompleta*, 2003, pp. 249-275 (Editorial Fenda – versão em língua portuguesa da edição de 1990), passando por breves emigrações de três poemas acoplados (sob a epígrafe glosada “o inverso e vice-versa), como “erros meus...”, “Quando de minhas mágoas a comprida...”, “Busque amor...” com acréscimo de um verso final... na tónica da obra em que está inserido (1986).

<sup>14</sup> Em entrevista a Frank F. Sousa (*Expresso*, “Cartaz”, 19 de Maio de 2001), Harold Bloom dizia, a propósito: “Acho que na Mensagem se mostra um pouco mais nervoso e ansioso relativamente a Camões do que quer fazer crer e penso que, no geral, a tentativa de se tornar num super-Camões o enerva. Em muitos sentidos, Camões – tal como o foi Walt Whitman – é um problema para Pessoa.”. Seria?

<sup>15</sup> Como nos palcos isabelinos, disse Borges, “o prólogo era [e é aqui também] o autor proclamando o tema do drama” (1989: 12).

Depois são só os exemplos. “Além dos exemplos mais nada”. A não ser o gozo (que juntamos ao do autor) “de finalmente ter chegado a compreender”. E é dessa quase compreensão que iremos dar notícia.

## 5.

*read & mad* ergue-se como um espaço projectado e espacialmente prolongado procurando atingir o Soneto Maior ou, por outras palavras, alarga-se num trabalho de busca da nova pedra filosofal, onde o processo alquímico se fixa na tentativa de descoberta do “verdadeiro ouro”, a *Grand Oeuvre*, mas sempre sabendo que esta “nova alquimia “não admite nem prevê qualquer defesa do intruso, nem também a ideia de dono, apenas e só daquele que transforma, papel que considera ser o do poeta no mundo.

Assim, nos 14 poemas que compõem o texto (não surge por acaso este número: os 14 versos do soneto / os 14 poemas...) – nesses 14 poemas, dizíamos, cumpre-nos ainda assistir, de verdade, a um “bailado em pontas” executado por Camões e Pessoa, através de investimentos poéticos de justaposição alucinante, num diálogo quase audível, através do qual “aquele que transforma”, neste caso, Alberto Pimenta, cria um hibridismo lírico que não tem a ver com os pressupostos lúdicos, mas antes com uma tarefa de junção de tempos criando o não tempo poético. Desta forma, viajamos pelos confrontos fragmentários, ou pela junção de estilhaços, que (sendo soma de rupturas) se reconstroem numa unidade – alguns “passos da dança”, ao sabor da mesma música. Serão “esses passos” que, aproveitando expressões de Roland Barthes, atingem, não um segundo, mas um terceiro texto que “é o relevo (resto e aspereza)” dos outros dois (1976: 113).

Este “relevo (resto e aspereza)”, sente-se na conjunção dos ritmos, nas alargadas e modernamente inovadoras tmeses, que filiam a sua re-ligação, afinal, no desenvolvimento temático, como que anunciando que os rituais poéticos “não têm princípio, mas também não têm fim”. Nessa interligação, acabam por gerar um novo motivo, se considerarmos com Jacinto Prado Coelho que “o sentido etimológico de motivo se relaciona com moveo, portanto, aquilo põe em movimento, que desencadeia” (1996: 304).

Aqui, o que, declaradamente, desencadeia o novo poema, ou o motivo que lhe está subjacente, é “a proposta de uma nova alquimia” ou, poderíamos dizer, de uma outra estética interseccionista /simultaneísta (funcionando “como estímulo para nova criação”<sup>16</sup>) – conseguida, em termos espaciais, como uma actualização temática (a obra “como criatura”, “coisa feita”).

A construção que permite esta nova escrita estabelece, fundamentalmente, o encontro de Camões com Pessoa ortónimo, embora três vezes se cruze com o heterónimo Álvaro de Campos, com este começando e com este concluindo o diálogo. Durante esta ligação dialógica dançante, vão-se entrelaçando, nos tempos e nas novas “falas” deles derivadas, as grandes temáticas universais, geridas por uma linguagem híbrida que tende a acertar formas convencionais da poética renascentista com a da modernidade. Desta forma, vamos, progressivamente, assistindo à encenação do tema do tempo e da “figura” do rio como a sua imagem mais corrente (com as inflexões da irreversibilidade, da transitoriedade da vida e das emoções, consubstanciadas

<sup>16</sup> Nesta asserção, socorremo-nos, ainda, de Jacinto Prado Coelho quando, reportando-se a Jansen, considera que o conceito de motivo “se ajusta à perspectiva genética, à visão do poema como realidade que se elabora no tempo, na alma e no espírito do autor, sob estímulos diversos (percepções de objectos, recordações, sentimentos, desejos, leituras, etc.) e que tema corresponde antes a uma atitude descritiva”, a “uma estrutura de elementos sincrónicos”. Assim, podemos admitir que um tema já tratado muitas vezes, e conhecido por via cultural, funcione como estímulo para nova criação, provocando o aparecimento de um novo motivo estético: *os poetas não se inspiram só na vida, mas também nos outros poetas*” (1996: 306. Itálico nosso).

na ideia de mudança); do conceito de fingimento, enquanto sonho, e da ausência, enquanto fingimento poético; ainda da ideia do próprio erro (em duas figurações: “o duro génio” e o “sentimento do oco e do vazio”) – tornado gerador da incapacidade e inutilidade da existência. Depois, igualmente se seguem outras temáticas legitimadas pela história da literatura: a saudade, a rememoração e a reminiscência; o cansaço e o tédio de existir; a fragmentação; a contemplação estéril; a morte; a solidão; a “loucura sem loucura”...

Pegando, como antes referi, no simultaneísmo e no interseccionismo pessoais e transformando-os numa nova perspectiva de intertextualidade, Alberto Pimenta mostra, em *read & mad* e quase materialmente (como configuração evidente – diria, montagem ou design), a nova poética ou anti-poética da modernidade, enquanto tece também, com várias linhas mais ou menos coloridas, a imagem de um conceito marxista tão querido a Júlia Kristeva: o conceito de produtividade - produtividade onde a redistribuição destrói e constrói, sem inutilizar ou desfazer a palavra dos textos, (sem a desfigurar), operando sem neutralização aparente, apenas cruzando segmentos, onde a linguagem do construtor (o novo autor) se manifesta apenas na combinatória que marca o encontro do(o) sentido(s). Não deixa, todavia, de demonstrar, no tecido da escrita, uma linguagem “cheia de recordações dos seus usos anteriores”, num compromisso “entre a liberdade e a recordação” como diria Roland Barthes (1982: 22).

Não lhe chamaríamos, portanto, de forma alguma, contracultura... pelo menos no seu sentido de prolongamento dadaísta... nem a incluiríamos na “crise de versos”, de certo modo, sancionada por *Un Coup de Dés* de Mallarmé... Preferiríamos antes, na indecisão em que estamos sobre a terminologia adequada e sem, portanto, termos qualquer conclusão definitiva, repetir a voz do Rabi Tarphon de *A Ética dos Pais*, por sua vez citada por Harold Bloom: “Não é necessário que completem o trabalho mas também não estão livres de desistir de o fazer”... (2001: 365).

## REFERÊNCIAS

AA.VV. (1965). *Théorie de la Littérature (Textes des Formalistes Russes)*. Paris, Seuil.

BAKHTINE, M. (1978). *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris, Gallimard.

BARRENTO, J. (2001). *A Espiral Vertiginosa – ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa. Cotovia.

BARTHES, R. (1976). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa, Ed. 70.

BARTHES, R. (1980). *S/Z*. Lisboa, Ed. 70.

BARTHES, R. (1982). *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa, Ed. 70.

BLOOM, H. (2001). *Como Ler e Porquê*. Lisboa, Caminho.

BORGES, J. L. (1989). *Obra Completa*, Vol. IV. Lisboa, Círculo de Leitores.

CARVALHO, A. M. (2009). “O que farei com este título?”. *JL*, 25 Fev 2009.

CASTELLET, J. M. (2001). *La hora del lector*. Barcelona, Ed. Península.

- COELHO, J. P. (1996). *A Letra e o Leitor*. Porto, Livraria Lello.
- ECO, U. (1993). *Interpretação e Sobreinterpretação*. Lisboa, Presença.
- EIRAS, P. (2008). “Alberto Pimenta, Tanto Fogo e Tanto Frio. O Último Sonho de Olímpio; Prodigioso Acanto”. *Colóquio Letras*, Novembro.
- GENETTE, G. (1979). *Introduction à l’architexte*. Paris, Seuil.
- GUIMARÃES, F. (1980). “Arte Experimental e Transgressão Estética”, *Colóquio Letras* n° 54, Março. 1980.
- GUIMARÃES, F. (1982). *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa, INCM.
- HENRIQUES, J. G. (2008). *Expresso*, “Ípsilon”. 14/3/2008.
- HUTCHEON, L. (1981). “Ironie, Satire, Parodie”, *Poétique* n° 46.
- JAUSS, H. R. (1979). *A Literatura e o Leitor* (Coord. Luíz Costa Lima). Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- JAUSS, H. R. (1993). *A Literatura como provocação*, Lisboa, Vega.
- LECERF, I. (1978). «Les poèmes cachés dans les poèmes», *Poétique*, n° 18.
- MADSEN, P. (1973). «Poétiques de contradiction», *Essais de la théorie du texte*, Paris, Éd. Galilée.
- MALLO, A. F. (2009). *Postpoesía – Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona, Ed. Anagrama.
- NOGUEIRA, C. (2004). “Da irreverência como princípio estético ou a poesia de Alberto Pimenta”, *Dedalus*, n° 9, pp. 427–457.
- PIMENTA, A. (1982). “Liberdade e aceitabilidade da obra de arte literária” (1976), in: *Cadernos da Colóquio/ Letras 1: Teoria da Literatura e da Crítica*, pp. 91-101).
- PIMENTA, A. (1984). *read & mad*. Lisboa, & etc.
- PIMENTA, A. (1986). *Metamorfoses do vídeo*. Lisboa, José Ribeiro, editor.
- PIMENTA, A. (1990). *Obra Quase Incompleta*. Lisboa, Fenda.
- PIMENTA, A. (2003). *O Silêncio dos Poetas*. Lisboa, Cotovia.
- STEINER, J. (2006). *Os Logocratas*. Lisboa. Relógio D’Água.



# GESTO SIGNO ESCRITA NA PINTURA PORTUGUESA DO SÉCULO XX

Eduardo Paz Barroso<sup>1</sup>

A temática do gesto, escrita e signo na pintura ocupa um lugar de destaque em instituições museológicas portuguesas. É o caso da colecção da Fundação de Serralves (Porto) ou da colecção do Centro de Arte Moderna Azeredo Perdigão da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa). As dinâmicas textuais na pintura os usos do texto literário nas artes plásticas, o interesse pelo impresso, pela mancha gráfica, pelas texturas tipográficas e pelo desencadear de consequências neo-conceptuais (mais do que neo-concretas) a partir de tais obras constituem uma pista de análise a explorar.

Numa exposição intitulada *Da escrita à Figura*<sup>2</sup>, (organizada justamente com desenhos da colecção de Serralves) podemos observar como se criam evidências temáticas a partir da reunião de obras de artistas conotados historicamente com a poesia visual. A letra e as derivas que suscita, o próprio acto de escrita, e o movimento que a acompanha, por vezes num trânsito para a figura, ou então registos análogos aos de um diário num bloco de notas, aproximações ao retrato e ao auto-retrato, constituem os motivos principais da exposição.

Mas percorrendo a colecção da Fundação de Serralves de uma forma mais exaustiva, deparamos com uma presença significativa de artistas que se inserem no panorama da poesia concreta e experimental, ou com ela dialogam, designadamente através do conceito de literatura.<sup>3</sup> São estes os casos de Abílio (1926-1992), Fernando Aguiar (1956), António Aragão (1925-2008), Ana Hatherly (1929), António Sena (1941), João Vieira (1934-2009), E. M. de Melo e Castro (1932), Emerenciano (1946), Silvestre Pestana (1949), Álvaro Lapa (1939-2006). No acervo existem também obras que, embora de forma mais episódica, ou a partir de outras motivações e formulações estéticas, remetem para o mesmo horizonte de questões e incidências temáticas. A saber: Manuel Alvess (1939-2009), António Areal (1934-1978), René Bertholo (1935-2005), José Barrias (1944), José Escada (1934-1980), Jorge Pinheiro (1931), António Costa Pinheiro (1932), Manuel Baptista (1936). A problemática da letra e do texto encontra-se ainda presente em alguns trabalhos com uma genealogia figurativa e neo-barroca, caso de Albuquerque Mendes (1953), ou no caso de Gerardo Burmester (1953), mediante a interpelação espacial do sentido, pela radicalização do lugar através de instalações e objectos

<sup>1</sup> Professor catedrático de Ciências da Comunicação na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa. Investigador do Labcom da Universidade da Beira Interior.

<sup>2</sup> *“Da escrita à figura”, desenhos da colecção da Fundação de Serralves*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2005; exposição apresentada na Fundação Carmona e Costa, Lisboa.

<sup>3</sup> Ver a este propósito *Artistas Portugueses na colecção da Fundação de Serralves*, Fundação de Serralves, Porto, 2009.

onde se destaca a elegância dos materiais, o tratamento serial e o lado performativo da palavra, também ela devolvida a uma espécie de condição escultórica.

Uma colecção como esta dá lugar a um “ponto de vista” com as consequentes implicações curatoriais, ela não deixa de reflectir, como é o caso da do Museu de Serralves, diversas possibilidades de trabalho, onde o estatuto da arte é confrontado com as diferentes linguagens que a constroem. Nesta perspectiva interessa interrogar algumas das práticas plásticas capazes de dialogar com o imaginário da poesia visual e do concretismo.

## AS HETERONÍMIAS GRÁFICAS DE ANTÓNIO SENA

No caso de António Sena, as suas pinturas e desenhos possuem de comum ao longo dos anos uma insistência que confere à imagem fixada no suporte um destino ideal de comunicabilidade, que nunca se chega a concretizar. Por isso esta pintura habita uma condição de ilegibilidade, norteadada pelo pressentimento céptico de que a comunicação se tornou inútil. Ou então é necessário lutar, persistir, até que ela faça sentido. Embaralhado de frases e palavras que se apresentam como novelas de obscuro sentido, arquétipos de palavras chave, ou de algarismos dispostos em séries cabalísticas, um infinito trabalho destinado a preencher a memória. A própria noção de suporte é mimada em várias pinturas do artista (designadamente da década de 70), criando no espectador a sensação de estar perante ardósias e quadros tingidos, reescritos, saturados.

Estamos face a uma ideia de tempo ao longo do qual se repetem gestos, inscrições, uma quase paciência do dizer, todavia um tempo que não deixa outras marcas na pintura que não sejam as que decorrem do acto de pintar. E em António Sena este acto envolve uma exegese, como se cada quadro dependesse apenas daquilo que possa ser dito/pintado. Não há aqui pintura sem grafia. Cada quadro consiste num acumular de sinais entrelaçados, sobrepostos em camadas de sedimentação. Uma hábil retórica visual percorre estas obras onde os rabiscos se encavalitam compulsivamente, até ensaiarem um vocabulário pessoal cujo destino é o palimpsesto.<sup>4</sup> Este último pode funcionar como uma crítica da imagem e da escrita, aprisionadas num jogo de contaminações recíprocas onde o pictórico e o literário se interligam. Estamos perante a demarcação de tradições modernistas, pois a pintura enriquece-se com a incorporação de episódios de escrita. Conciliar a banalidade quotidiana das anotações e a excepcionalidade da pintura faz parte das preocupações deste artista que se “distancia da condição de anti-arte detectável nas atitudes dos primeiros modernismos, assim como da apologia de autonomia romântica do gesto e da expressão poética associável às linguagens expressionistas ou informais” (Fernandes, 2003:39). A especificidade de Sena baseia-se numa tensão entre “autografia” e “heterografia” (idem, *ibidem*) o mesmo é dizer entre o escrever-se, na aceção que leva aquele que pinta a revelar-se, e expor-se (uma grafia do “eu”) e uma heteronímia gráfica, a escrita relativa a outros sujeitos ficcionados no teatro dessa mesma pintura.

Observa-se uma constância e uma coerência no trabalho de António Sena de certo modo orientadas por uma questão: o que pode fazer uma palavra no meio da pintura, ou então se uma palavra é um desenho, a passagem dessa palavra à pintura será ainda um desenho? Não há uma transformação, uma superação, mas um encami-

<sup>4</sup> Palimpsesto é um termo essencial para descrever uma aproximação à obra de António Sena. “A mim, os quadros de António Sena recordam muitas coisas: as frondes encaracoladas da avenca-cabelo-de-vénus, os palimpsestos dos graffiti nas paredes dos edifícios (...) os rabiscos das crianças nos seus cadernos e blocos sujos de tinta” (David Medalla, “A Arte de António Sena”, in *António Sena Pintura / Desenho 1964-2003*, Fundação de Serralves, Porto, 2003, p.33). Ou, segundo João Fernandes (op. cit. p. 39) “um palimpsesto onde o desenho irrompe da pintura e a pintura do desenho, a partir da consideração dos acidentes da escrita como evidência e alegoria dos seus processos criativos”.

nhamento e não sendo essencialmente técnica, a questão é poética. Tal como a pintura, a escrita (o desenho) pode ser uma evidência. Esta torna-se cada vez maior, à medida que a necessidade de traduzir no exterior, isto é no espaço de leitura (e não já na intimidade auto-reflexiva do pensamento), se desenvolve, sempre de acordo com uma lógica própria, da qual depende uma gramática com as regras em aberto. O tipo de automatismo presente nesta obra não decorre de uma busca surrealista, mas da determinação em tornar visível a matéria constitutiva do traço, o ritmo é prolongamento do próprio real na linguagem. A inclusão de folhas de papel no quadro, em trabalhos dos anos 70, também pode ser vista como meio de impregnar de real a pintura. Estamos perante uma “intromissão” que envia para uma “crise de representação”. Não há objecto, mas apenas marcas do seu deslizar, um vislumbre da sua presença, em suma lidamos com um manuscrito. “A contínua reflexão sobre as possibilidades e as práticas de uma pintura manuscrita converte as grafias de Sena numa permanente interrogação metapictórica e matalinguística, numa experimentação incessante dos seus possíveis limites” (Fernandes, 2003: 45).

Este esforço contínuo, a obsessão em saber como se pode falar da linguagem e da pintura usando as condições de uma e de outra, dão lugar a um discurso que produz um tipo de poesia visual capaz de acolher um elogio do silêncio: não encontramos palavras, mas a memória delas, a impossibilidade fonética de as pronunciar. A questão liga-se também ao interesse que Sena revela, em duas pinturas, ambas Sem Título (1968 e 1969) por um poema de Man Ray, considerado uma obra precursora da poesia visual. No poema de Man Ray não existem palavras, mas linhas que demarcam o ritmo e a métrica de um poema (originalmente publicado em 1924 na revista dadaísta 391). Na obra de Man Ray observamos segmentos negros sob fundo branco e nas pinturas de Sena aparecem linhas brancas sob fundo negro e alusões à assinatura. “O silêncio do poema dada vê-se transferido para o silêncio desta pintura” (Fernandes, 2003: 47). Na ausência da mensagem o objecto plástico não evoca um texto, antes afirma a sua “mudez”.<sup>5</sup>

Uma série de trabalhos de Sena datados no final da década de 70 apresentam gráficos de barras que testemunham uma grafia sem referente,<sup>6</sup> simulação possível de uma abordagem escrupulosa do mundo, mas impossível de se realizar e por isso mesmo rasurada. Nesta perspectiva são desenhos de uma frieza irremediável. Se colhermos a sugestão relativa ao facto de serem percorridos por “o labor intenso e secreto do desassossego dos escritórios ignorados”, e partilharem assim uma condição inglória de efemeridade, compreendemos que remeterem para uma beleza que advém da sua condição solitária (Fernandes, 2003: 53). Vemos então aflorar outras possibilidades de escrita que ao assumirem a forma de uma recusa, ainda e sempre recusa de comunicação, podem evocar *Bartleby*, o escrívão de Melville, que, a cada solicitação para desempenhar uma tarefa que não fosse a estipulada, invariavelmente respondia: “Preferia não o fazer”.<sup>7</sup> É também esse lugar do escrívão que Sena ocupa. Ou melhor, da “parábola” da própria escrita, porque ela permite uma estranha permanência, como afirma o personagem de Melville: “Gosto de estar no mesmo sítio. Mas não sou exigente” (Melville, 1988: 70). Para Sena os borrões, que valem como protestos no escritório onde *Bartleby* desempenhava a sua tarefa, não são causa de impertinência, nem fruto de uma desatenção, mas antes um meio de configurar os limites da escrita, ou o seu metamorfosear-se em pintura.

<sup>5</sup> As pinturas em questão encontram-se reproduzidas em *António Sena Pintura / Desenho 1964-2003*, Fundação de Serralves, Porto, 2003, pp. 92-93.

<sup>6</sup> Algumas delas reproduzidas em *António Sena Pintura / Desenho 1964-2003*, Fundação de Serralves, Porto, 2003, pp. 239-249.

<sup>7</sup> *Bartleby* foi publicado pela primeira vez em 1853, na revista *Putnam's Monthly Magazine*. Seguimos aqui a tradução de Gil de Carvalho que numa nota alerta o leitor para o facto desta novela convocar “diversos paralelos possíveis e ressonâncias, a parábola legal da escrita, será interessante somente como confronto entre verificação e metamorfose – e as suas transformações”.

As linhas de papel, os cadernos, a ênfase nos efeitos de visibilidade, deixando para segundo plano a hipótese da perceptibilidade, são características identificáveis em trabalhos dos anos 80, paródias de rascunhos e gatafunhos. Um universo de esboços e de pinturas, com recurso à colagem e utilização de recortes de jornais, e elementos típicos de jogos de palavras cruzadas. Os valores da escrita, da página e do texto servem estratégias de ocultação, e de “camuflagem do gesto e da palavra” (Fernandes, 2003: 53). Em obras mais recentes do final do século XX, o artista submete o seu processo a uma influência da literatura, nomeadamente de Kafka, e a pintura ganha um pendor aforístico, “as palavras cruzadas do passado convertem-se no tabuleiro de xadrez das questões perenes da arte” (Idem, 57). Há nesta obra uma procura do essencial dado a ver como escrita, mostrado, mas sem que possa ser decifrado. Um mistério, uma incerteza, a probabilidade a confirmar-se sob o efeito da passagem do tempo, de onde resulta uma “mineralização” (Idem, *ibidem*), ou a quietude por debaixo da aparente desordem que cobre as coisas mais concretas.

De cadernos se pode ainda falar a propósito de série Books (2007-08) que toma por referência o texto do Génesis e um outro de Voltaire sobre o terramoto de 1755, *Poème sur le desastre de Lisbonne* (48), e na qual o artista prossegue e reinventa uma estratégia criativa onde a gestualidade e o palimpsesto ocupam uma posição nuclear. O pintor utiliza o texto, copia-o (e estamos de novo perante o universo do escrivão de Melville), cobre as frases com tonalidades sépia, deixa ficar algumas palavras esborratadas. E sugere que um texto se lê num outro lugar, fora da sua materialidade. Desta vez, as relações entre linha e plano, entre signo e significado, tomam como material de eleição textos cujo alcance cultural envolve a fundação, a origem, a turbulência e o desastre. Ideias que fazem parte da obra de Sena e do seu impulso para instruir e reconstituir o espaço da significação, em contextos de cepticismo comunicacional. Esforço e tentativa de revitalização da palavra, ou do seu poder para criar versões das coisas, e da pintura, naturalmente.

## 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 (impressa em serigrafia) e por um grupo de artistas que gravitavam em torno dela: *KWY* exprime assim um modo particular de ligar o pensamento visual ao mundo.

No que concerne especificamente a João Vieira (porque à revista e aos seus colaboradores voltaremos mais adiante), 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) 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”.<sup>8</sup> Dúvidas sobre a linguagem e pressentimentos sobre uma outra linguagem, bem podia ser o resumo de todo

<sup>8</sup> *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.

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: 22). Esta exploração da pintura dá lugar a uma “libertação semiótica”, os códigos do texto transferem-se para outro registo e criam imagens de signos (Idem, ibidem). 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 interações 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.<sup>9</sup> 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: 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 1960 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.

<sup>9</sup> 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 (2002:68) também defende que se fale de poesia visual a propósito de João Vieira “nos termos precisos embora muito livres, que o conceito então revestia”.

Trata-se, é claro, de um princípio que se ajusta às opções da poesia experimental. Para além da participação em *Hidra*, João Vieira 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 colabora, criando a respectiva capa, numa revista-objecto, *Operação 1*, organizada por Melo e Castro. Publicação 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 Victor 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* (1968), 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).<sup>10</sup> 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 evidenciarem os poderes sacrílegos da linguagem.

Nos anos 1970 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.

<sup>10</sup> Algumas destas obras encontram-se reproduzidas no catálogo da exposição *João Vieira corpos de letras*, Museu de Serralves, Porto, 2002, pp. 226-240.

lo, happening, logo teatralidade interpelativa.<sup>11</sup> Estas questões são amplamente sinalizadas por Ernesto de Sousa num artigo da *Colóquio Artes* no final da 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”.

Ernesto de Sousa (merecedor de um tratamento individualizado no estudo das relações entre artes plásticas, concretismo e poesia visual, desde logo pela sua iniciativa *Alternativa Zero*, 1977), convoca um vasto aparato teórico (que envolve referências à arte conceptual, ao estruturalismo, 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 “vocaçãõ” e enquanto tal “primado do imaginário sobre o pensado e o re-pensado”. O artigo é, pelo seu estilo desconstrucionista, 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*.<sup>12</sup> Preocupações que ecoam na conclusão de Ernesto de Sousa:

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

**11** 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, alguns ficaram 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 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, 2002:30). Nesta incessante vontade de experimentar, o espectador vislumbra uma constante expansão do dizer e do estar.

**12** *Alternativa Zero, Tendências Polémicas na Arte Portuguesa* foi uma exposição organizada por Ernesto de Sousa na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, Lisboa, 1977 e constituiu um acontecimento de rotura no entendimento da actividade 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 consequências 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.

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 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, 2002:68-69). 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: 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 (Wittgenstein) 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”.<sup>13</sup> Ao questionar que funções são verdadeiramente as da escrita, “através de uma multiplicação inusitada dos seus suportes” (Silva, 2002: 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.<sup>14</sup> 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: 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 como mais um contributo para redimensionar as influências e amplitude de manifestações da poesia concreta e visual. Melo e Castro en-

**13** Morris Witz 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” (2007:69). 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).

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

carregou-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”).<sup>15</sup> 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.

## 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: 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 fazem desta publicação um caso exemplar dos chamados livros de artista. Enquanto objecto autónomo encontra-se já profundamente estudada <sup>16</sup>, pelo que importa aqui sobretudo destacar quer o lado da poesia (por exemplo a participação de Herberto Helder no nº3), 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 acto dos concretistas e o desenho dos poetas experimentais e visuais, também são abarcáveis, como consciência da “plasticidade do mundo”.

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> 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.

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: 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. “Nestes 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” (Candeias, 2001: 89).

Com a publicação do nº 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: 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 nº 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: 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 nº 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: 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 nº 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 interações 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 Réalisme*, 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 expoentes. Esta determinação em discutir “com vivacidade crítica e satírica invulgar as implicações actuais dessa estética da manipulação do objecto comum”, reflectem-se no nº 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 actualiza-se plenamente nesta fenomenologia dos objectos banais, dos desperdícios quotidianos, colados e transferidos de acordo com o acaso das circunstâncias” (Candeias, 2001: 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” (Candeia, 2001: 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”.<sup>17</sup>

**17** 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, 2001:99). 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: 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.

## JORGE PINHEIRO: DAR A LER A PINTURA

A fase abstracta da obra de Jorge Pinheiro (exemplificada por exemplo no álbum *Quinze Ensaios sobre Um Tema ou Pitágoras Jogando Xadrez com Marcel Duchamp* (1970-74), ou num relevante conjunto de pinturas sem título dos anos 70 constituídas por semi-círculos, arcos, e pontos que formam uma trama visual invulgar, ocupa um lugar único no imaginário das relações entre escrita e artes plásticas. A melhor forma de o definir é partir da essencialidade inspirada na teoria de Saussure e na justificação da escrita pela linguagem. O pensamento estruturalista exerce uma óbvia influência nesta fase da obra de Jorge Pinheiro, o que ajuda a explicar a sua predisposição para o signo. A pintura realizada pelo artista nesta fase, (o desenho que dela emana ou que a precede, e mesmo a opção pela gravura como género potenciador de sinais que se repetem no papel), denota um tipo de racionalidade onde o linear e o gráfico organizam uma dimensão plástica do discurso disposta em grelha. Por vezes a aparência dessa grelha quase parece um conjunto de modulações acústicas, pautas imaginárias, explicáveis pelo enorme interesse que a música de um compositor como Jorge Peixinho despertou neste pintor.

A essencialidade a que nos referimos pode ser articulada com escolhas de cariz minimalista como as que encontramos em Sol Lewitt e Robert Morris. Artistas para quem a utilização de elementos como o rectângulo ou o quadrado nas suas composições se deve ao aparente desinteresse dessas figuras quando encaradas em si mesmas. A sua falta de organicidade será portanto um dado a ter em conta. E Donald Judd, por sua vez, recusa elementos ortogonais porque remetem para aspectos humanos, e o que lhe interessa não é o factor descritivo, mas a essência constitutiva do mundo. Nesta linha se inscreve também a opção de Jorge Pinheiro por elementos como a linha, o ponto o semi-círculo com os quais procura fundir “não representação” e “rigor” (Pinharanda, 1996: 67).

Mas esse rigor não garante a inteligibilidade, antes deve ser compreendido como necessidade de compreender o que está por detrás da pintura, quais as suas regras. E uma das mais importantes diz respeito à solidariedade entre ver e ler. Não há, para Jorge Pinheiro, pintura que não seja também dada a ler. “Trata-se de construir uma realidade reversível capaz de ser lida (vista) em todas as direcções da sua superfície, mantendo os mesmos significados” (Pinharanda, 1996: 47).

Uma das remissões mais interessantes que podemos fazer a partir deste conjunto de pinturas abstractas de Jorge Pinheiro dos anos 70 conduz-nos também a questões levantadas pelo concretismo como a imprevisibilidade. O pintor construía as suas telas segundo um complexo esquema compositivo de inspiração matemática (evocação do matemático do séc. XII Fibonacci), baseado nas três cores primárias que davam origem a complementares; na rotação de elementos sobre si próprios; e em sobreposições. Porém, o resultado final obtido era sempre imprevisível. O artista sublinhou a opção por este modelo devido à necessidade que sentia em encontrar uma regra matemática que lhe permitisse de forma fácil e cómoda substituir a ilusão da pintura pela sua estrutura. Esta “opção cultural evidente” veio tornar a realidade visual mais complexa, substituindo assim o ilusionismo por uma “estrutura vibratória”, que está para além de uma desmultiplicação de sinais num plano (Pinharanda, 1996: 74).

O interesse de Jorge Pinheiro, a partir da sua cultura musical (e da colaboração com o compositor contemporâneo Filipe Pires) pela estética do Barroco e pela ideia de variação (como se desenvolve um tema “mantendo-se dentro de uma apertada malha”), define em concreto temas de contacto com as experiências do concretismo e da poesia visual (Idem, ibidem).

O facto de o artista se mover também no espaço da herança cultural de Duchamp levou-o à concepção de um álbum, *Quinze ensaios sobre um tema ou Pitágoras jogando xadrez com Marcel Duchamp* (1970-74).

A disjunção contida no título alberga um jogo irónico, delimitado por uma série que o próprio tabuleiro de xadrez define numa alternância de branco e negro. Mas o resultado visual nada tem de figurativo ou de “representativo”. As folhas deste álbum têm gravada uma pura escrita, num efeito de abstracção (linhas, intervalos, pontos, organizados em séries textuais) que nada revela de surrealizante. São todavia jogos de e com a linguagem, um meio de partilhar a criação (“pensar o desenho como meio de comunicação e não como meio de informação”, diria o pintor).

Em suma o artista opta por partir de um grau muito baixo ou até nulo de conotação, para chegar a uma possibilidade de poesia que é também apropriação do discurso e redistribuição do discurso. Pitágoras não dá um xeque mate a Duchamp, o jogo permanece suspenso, com vários desfechos em aberto. “Aliás a impossibilidade de atribuir um final, qualquer que ele seja” coloca este trabalho no campo do “discurso duchampiano” (Pinharanda, 1999: 83), raciocínio que podíamos perfeitamente aplicar a um trabalho de Ana Hatherly, de António Aragão ou de Melo e Castro (entre outros autores ligados à poesia concreta), tendo em conta que as possibilidades combinatórias da linguagem decorrem de uma alquimia secreta e que cada momento pode ser um lance, mesmo quando, como acontece em Jorge Pinheiro, tudo nesse gesto depende da paciência na execução, o que lhe confere uma perpétua intensidade.

## LAPA: PALAVRA, ACEITAÇÃO E RENÚNCIA

Na produção de Álvaro Lapa (1939-2006) encontramos uma presença regular da escrita no interior da pintura, ou palavras proferidas como matéria que intervém no resultado visual de um texto, quando cada signo adquire uma finalidade plástica. José Gil (1989) decide chamar a este processo uma afirmação de um princípio exterior à pintura pela pintura, ou dito de outro modo a afirmação da literatura (melhor ainda de uma inquietação focada no espaço literário) pela pintura. Não se trata de procurar obter efeitos de “estranheza” nem de “dessacralização”, mas de “fazer trabalhar, no interior do processo pictórico um nexo não pictórico” (Gil, 1989). Esta incorporação de um sentido outro, vindo de fora, observa-se sobretudo a partir de 1973, momento em que escrever significa curiosidade e crença numa pintura onde as palavras reagem perante o ambiente que as envolve.<sup>18</sup> Veja-se a este propósito um quadro intitulado *Palavras gastas de outrora* (1982), onde se vê um texto só parcialmente legível e fragmentário, com zonas obliteradas por manchas amarelas e cor de laranja. Da peça também faz parte um livro dependurado na moldura. O livro representa naturalmente uma convenção cultural que sinaliza esse exterior à pintura a que nos referíamos há pouco. Mas é no quadro, na lógica da pintura que o texto se resolve (ou se dissolve), dando lugar a uma tensão entre presença e ausência.<sup>19</sup>

Os elementos da pintura de Lapa dão lugar a uma “semiótica das formas” (Gil, 1989) que abarca também palavras, certas palavras ou, fundamentalmente uma determinada maneira de as pronunciar silenciosamente. Esta aceitação da palavra passa por referências à pintura chinesa e à identificação do vazio, que suscita relações com as formas. O negro aparece com frequência como alusão ao vazio. A escrita, que podemos

<sup>18</sup> Pode-se evocar a este propósito a exposição retrospectiva de Lapa na Fundação Calouste Gulbenkian, com obras sobre papel realizadas entre 1963 e 1988. “Entre o ver e o dizer encontramos muito do registo plástico de Lapa. A palavra é por vezes, (in)dispensável, como a sua tão discreta assinatura (...)”, escreveu José Luís Porfírio numa crítica a esta mostra (semanário “Expresso”, 4 Fevereiro, 1989, pp. 44-45 revista). Uma palavra que quase parece não fazer falta, mas que acaba por aparecer, por se deixar pintar, fragmentária, aberta sobre um espaço de indecisão, como por exemplo no quadro conde se pode ler “chovia quase”.

<sup>19</sup> Este quadro encontra-se reproduzido no catálogo da retrospectiva de Álvaro Lapa, Fundação de Serralves e Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p. 56.

em termos comuns associar a uma caligrafia com tinta preta, faz parte desta ascese, desta demanda de um vazio. José Gil confere uma especial importância ao preto nesta pintura: “Equilíbrio no desequilíbrio: o negro abriu definitivamente uma rotura no espaço pictórico. O vazio primordial de Álvaro Lapa produz tempo” (Gil, 1989). Esta necessidade do tempo remete para uma transmutação da pintura em escrita, mediante a qual surge um dispositivo semiótico específico, a solicitar um conjunto de equivalências entre o signo e a sua ocultação, entre o preenchimento do mundo e o vazio nuclear.

Este e outros modos de se referir à caligrafia e à escrita como modelo do pensamento fazem do artista um reformulador de sentidos. E de vazios. Ao dispensar um certo tipo de figuração e de descrição, e ao instaurar uma “polissemia”, Lapa torna o signo material, coisifica-o, por oposição a um sentido que se imaterializa, até pairar por fim o silêncio (Gil, 1991). São estas contingências da experiência plástica, ou melhor o seu encaminhamento para um campo de possibilidades onde o que importa enunciar é o acto de pintar, que propiciam o que José Gil considera ser uma fusão entre “ícone, símbolo e objecto” num mesmo acontecimento. *Inscrevê-lo – e Inscrição* é precisamente o título de uma pintura de 1979 – num espaço de trabalho onde as palavras existem como coisas (para citar uma referência de Lapa a William Burroughs) equivale a animar uma leitura que só se completa no apelo visual que permite à palavra imaginar-se uma pintura. Via pela qual Álvaro Lapa se liga a uma série de artistas que interpelam a literatura “como quem desinventa o corpo nos objectos e neles se dá e tenta” (E. M. de Melo e Castro).<sup>20</sup>

Verificamos ao longo deste percurso a implicação de um conjunto de artistas plásticos em diversas manifestações da literatura. A partir das suas obras, todas de referência no panorama cultural português da segunda metade do século XX, foi possível olhar de um modo mais dilatado para a experiência da poesia concreta e visual. Todos eles têm de comum a utilização do signo, do gesto, da escrita, como elementos de uma prática que interroga a representação e a comunicação. Esta vontade múltipla de experimentar a linguagem perspectivou novos caminhos que conduziram a uma exploração visual e expansiva do sentido, o que implica, para usar uma bela expressão de Ana Hatherly, desenhar novos “mapas da imaginação e da memória” para com eles encontrar uma saída através dos desfiladeiros onde (quase toda) a linguagem se tornou (outra vez) inerte.

## BIBLIOGRAFIA

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

FERNANDES, J. (2003). “A pintura e o desenho de António Sena: uma cartografia autográfica”, in *António Sena Pintura / Desenho 1964-2003*. Porto, Fundação de Serralves, pp. 37- 59.

GIL, J. (1989). “A voz dos signos”, in *Álvaro Lapa*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

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

MELVILLE, H. (1988). *Bartleby* (1853). Lisboa, Assírio & Alvim. Tradução e notas Gil de Carvalho.

PINHARANDA, J. (1996). *Jorge Pinheiro anos 60 anos 90*. Porto, Cooperativa Árvore.

<sup>20</sup> Verso de Poeta Objecto, in *Poligonia do Soneto*, 1963, in E.M. de Melo e Castro, *O Caminho do Leve*, Museu de Serralves, Porto, 2006, p. 194.

SOUSA, E. de (1979). “Da letra ao texto, do texto ao contexto: João Vieira”, *Colóquio Artes*, nº 42, FCG, Lisboa, pp. 30-39.

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



## REPRESENTAÇÕES DA MODERNIDADE LÍQUIDA NA CIBERPOESIA DE ANTERO DE ALDA

Débora Cristina S. Silva<sup>1</sup>

Hugo de Andrade Silvestre<sup>2</sup>

Maurício Gabriel Santos<sup>3</sup>

Este artigo propõe uma leitura das representações da “modernidade líquida” na obra de Antero de Alda, web-poeta português contemporâneo, que produz e dissemina sua poesia em meio digital. O autor, recorrendo à convergência de mídias, elabora suas páginas numa composição dinâmica e multidimensional pelo uso de recursos de áudio e vídeo, fotografia, animações, narrativas, poesia cinética e multimídia. A pesquisa desenvolveu-se a partir da análise, interpretação e exercícios de reescrita dos poemas disponíveis no sítio do autor, considerando-se as dimensões referencial e simbólica da linguagem poética e das suas produções hiperfílmica. O cerne das análises, nesse enfoque, são as proposições de Zygmunt Bauman sobre as transformações socioculturais do início do século XXI, quando apresenta e discute o conceito de “modernidade líquida”, numa contextualização da literatura eletrônica.

Colocar-se diante da obra de Antero de Alda é ter o privilégio de encontrar quem pense a contemporaneidade e visite outros tempos, de maneira crítica e equilibrada, numa perspectiva lúcida e envolvente, sem perder, entretanto, o ethos da liberdade poética. Considerando as condições de produção dos textos de Alda, sua preocupação com os sofrimentos dos idosos portugueses, das mulheres afegãs no pós-guerra, das crianças do Laos, e de toda uma temática de denúncia social e política, não se pode negar que sua obra incita o leitor à crítica a um modelo de pensar imposto e alienante, e busca não mais o retrato, enquanto reflexo da sociedade e do homem, mas a “retratação”, no sentido mesmo de “reparação”, de construção de um novo modo de ver e questionar o mundo e, a partir disso, promover mudanças.

Contudo, as ferramentas que possibilitam ao sujeito lírico se colocar de forma consciente e contestadora em relação a esse pensamento institucional, que é a ideologia, parte da ação individual de identificação e resistência até uma ação coletiva de contestar, e não somente assimilar aquilo que é produto de uma reflexão crítica. É assim que, diante de um realismo maduro, comprometido com os homens de seu tempo, Alda as-

<sup>1</sup> Pós-Doutora em Literatura e Hiperfílmica (UFP-Porto)/Bolsista CAPES/2010. Docente do Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás/Brazil (MIELT/UEG). Bolsista do Programa de Bolsa de Incentivo à Pesquisa e Produção Científica (PROBIP/UEG).

<sup>2</sup> Graduado em Letras e Relações Internacionais (PUC-GO). Mestre em Sociologia (UFG). Aluno do Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias (MIELT/UEG).

<sup>3</sup> Graduado em Letras e aluno do Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias (MIELT/UEG).

sume uma postura visionária de seu fazer poético, transcendendo os limites da palavra escrita, para registrar, com a força eloquente de suas imagens, esse “espírito de época” que demarca a cibercultura.

É em razão dessas forças motrizes que impulsionam a poética do autor que a cibercultura, de Lévy (1999); a modernidade líquida, de Bauman (2001); e a noção de hibridismo cultural, de Canclini (2003) parecem estar imbricados nas imagens, sons e palavras que emergem no ecrã, quando acessado o sítio de Alda (<http://anterodealda.com/>). Isso se deve tanto às demandas de suas abordagens temáticas, quanto ao formato e ao suporte em que se configuram suas produções.

Desta forma, este artigo se propõe a demonstrar, pela análise da ciberpoesia de Antero de Alda, o quanto se evidencia das representações da modernidade líquida e da cibercultura em sua obra, assim como se configuram os traços dessa cultura híbrida que se forma na contemporaneidade, inerente aos tempos de fronteiras geográficas e temporais superadas pelas tecnologias da comunicação.

As análises deste ensaio terão como foco os poemas pertencentes às séries “Retratos e Transfigurações” e “Scriptpoemas” – uma sequência de textos significativa por sua extensão e pluralidade temática e estética na obra do autor.

## 1. MODERNIDADE LÍQUIDA, CIBERCULTURA E HIBRIDISMO

O ser humano, em cada período histórico e de desenvolvimento técnico e social, elabora representações de si e do mundo que o rodeia, dedicando-se a construtos culturais e artísticos. Assim foi durante a Idade Média e, em seguida, com o advento da modernidade. Experiências estéticas foram produzidas, vivenciadas e discutidas das formas mais diversas, refletindo sobre as realidades impostas ao humano. A relação do homem com a linguagem e os avanços por que ela passou mostra-se, portanto, como um oportuno tema para o início de nossas reflexões neste ensaio.

Não restam dúvidas de que o desenvolvimento da humanidade está ligado intrinsecamente à elaboração da linguagem e às condições comunicativas das vivências sociais do homem. Sobre esse assunto, Castells (2007: 413 ss) ressalta que “por volta do ano 700 a.C., ocorreu um importante evento na Grécia: o alfabeto. Essa tecnologia conceitual constituiu a base para o desenvolvimento da filosofia ocidental e da ciência que conhecemos hoje.” No mesmo texto, assinala também o autor que “uma transformação tecnológica de dimensões históricas similares está ocorrendo 2.700 anos depois, ou seja, a integração de vários modos de comunicação em uma rede interativa”. Em outras palavras, dá-se a irrupção, em termos socioculturais, de um hipertexto e de uma metalinguagem que, pela primeira vez na história, integra, num mesmo sistema, as modalidades escrita, oral e audiovisual da comunicação humana. Esse momento histórico de grande mudança interfere em como se pensam os processos de comunicação e sua efetividade nas relações interpessoais. Assim, escrever, produzir textos e, conseqüentemente, produzir literatura, nesse contexto, consiste em ações que passam por uma recontextualização, em decorrência da presença do computador e da Internet, enunciada, como já mencionado por Castells (2007: 415) como “um hipertexto e uma metalinguagem”.

Por conseguinte, Hobsbawm (2001), ao elaborar uma reconstrução histórica do século XX, tece algumas considerações sobre as artes no início da década de 1990, por ele interpretada como o fim daquele século. O historiador percebia, a partir da televisão, uma forte mudança na produção artística, apontando a difusão e popularização das obras e de seus autores de maneira ágil e global. Mesmo em uma análise que antecede

à Internet e às mídias sociais, esse autor já prenunciava a quebra da linearidade e da sequencialidade das narrativas, considerando, inclusive, os curtos vídeos publicitários como uma demonstração dessa tendência:

(...) a tecnologia não apenas tornou as artes onipresentes, mas transformou a maneira como eram percebidas. Dificilmente será possível recapturar a simples linearidade ou sequencialidade de percepção anteriores aos dias em que a alta tecnologia tornou possível percorrer alguns segundos toda a gama de canais de televisão existentes (...) A tecnologia mudou o mundo das artes, embora mais cedo e mais completamente o das artes populares que o das “grandes artes”, sobretudo as mais tradicionais. (Hobsbawm, 1995: 485)

O momento histórico subsequente ao descrito por Hobsbawm é de mudança ainda mais radical, o que interfere em como se pensam e se efetivam os processos de comunicação nas vidas das pessoas. Seus estudos assinalam que os processos sociais como um todo são alterados pelas técnicas que se desenvolvem e compõem o mundo de 1990 e dos anos 2000. Lévy já percebia isso, cerca de duas décadas atrás, apontando para a irrupção de uma nova cultura, por ele denominada “cibercultura”, assim como de uma relação com o saber e a informação até então inédita:

(...) Se aceitarmos a ficção de uma relação, ela é muito mais complexa do que uma relação de determinação. A emergência do ciberespaço acompanha, traduz e favorece uma evolução geral da civilização. Uma técnica é produzida dentro de uma cultura, e uma sociedade encontra-se condicionada por suas técnicas. E digo condicionada, não determinada. (...) (Lévy, 1999: 25)

Desta forma, se as tecnologias mostram-se condicionantes da vida social e de tudo que é inerente a ela, as expressões literárias estão no bojo desse condicionamento, da mesma maneira que as outras artes. Surgem, então, modalidades de escrita e de leitura condizentes com a época em que se vive. A ciberliteratura, conforme se configura hoje, é uma constatação desse fenômeno.

Pierre Lévy apresenta as produções inerentes à cibercultura da seguinte maneira: “A obra da cibercultura atinge certa forma de universalidade por presença ubiqüitária na rede, por conexão com as outras obras e copresença, por abertura material, e não necessariamente pela significação válida ou conservada em todas as partes. (...)” (Lévy, 1999: 149). O autor ainda acrescenta que cabe aos exploradores construir sentidos variáveis, ordem de leitura e formas sensíveis da obra acessada. Conjugada a isso também está a constante metamorfose do que um autor publica on-line, devido às variações das obras adjacentes que se interconectam e reciprocamente se modificam.

Nesta realidade, a fluidez dos dados e dos relacionamentos – comunicação e deslocamento – na rede e fora dela permite que surjam construtos sociais elaborados a partir de referências múltiplas. Elementos culturais e fatos históricos podem ser ressignificados em novos contextos, sendo incorporados. Diante disso, é vital considerar a construção de pertencimentos calcados em identidades culturais como de grande importância para a compreensão dos fenômenos culturais no final do século XX e início do XXI. Ocorre uma hibridização de valores, ideais, crenças, etc.

Canclini (2003: 29) define o termo hibridização como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Filmes, obras literárias, fotografias, esculturas, pinturas e muitas outras formas de produção artística passam a ter componentes em sua concepção que se coadunam com origens que transcendem oriente e ocidente, norte e sul, o que na Internet é potencializado.

Como auxílio para compreensão destes fenômenos, recorreremos às proposições trazidas por Harvey, em *A Condição pós-moderna* (1996), e por Bauman, em sua *Modernidade líquida* (2001). Para esses autores, a aceleração do tempo e a transgressão dos limites do espaço são características da sociedade contemporânea. O aprofundamento dos processos iniciados no Iluminismo e nas revoluções burguesas é algo nítido para esses pensadores, mesmo considerando as discordâncias entre eles.

Em *A Condição Pós-moderna*, Harvey (1996) dedica-se a reflexões sobre a sociedade do final dos anos de 1980, como também ao que se lhe antecedeu. Ao pensar a obra de arte neste período, o autor se refere à “reprodução eletrônica” e aos “bancos de imagens”. Naquela década, as discussões sobre o que seria arte, e a questão das reproduções numa política da massa cultural, eram preponderantes. Os sentidos simbólicos de uma cultura massificada em larga escala se tornavam motivo de debates e discussões. As tecnologias da segunda metade do século XX eram percebidas por muitos teóricos e artistas como instrumentos de imposição das elites e também de descaracterização da obra de arte.

Tais percepções são dissonantes às de Lévy e gradativamente incompatíveis com as de Bauman, uma vez que ainda não era possível perceber as novas tecnologias como motivadoras de obras que se modificam constantemente e que, ao invés de massificadas, são crescentemente individualizadas para aqueles que as acessam. Não que a massificação de elementos de culturas dominantes como a norte-americana não tenha ocorrido, mas estão longe de ser o fenômeno totalizante e esmagador, vislumbrado anteriormente.

Um olhar mais atento sobre a sociedade contemporânea e suas produções artísticas suscita indagações quanto ao que as coletividades humanas estão vivenciando e quais representações produzem de suas realidades. Bauman (2001) oferece a perspectiva da “liquidez”, apresentando relações humanas marcadas por características modernas radicalizadas ou aprofundadas, sob as quais as transformações iminentes são uma condição intrínseca do homem.

O advento dessas tecnologias acontece num ambiente sócio-histórico apontado por Bauman (2001) como “modernidade líquida”. As sociedades humanas, segundo o autor, passam por uma radicalização da modernidade no que tange à negação do passado e à reinvenção constante do presente, com o intuito de aperfeiçoar infinitamente o homem e suas criações. Esse ambiente acaba por criar nos indivíduos a sensação de instabilidade e insegurança, diante do imperativo de se reinventar a cada instante.

A “liquidez” apresentada por Bauman é uma tentativa, por meio de recursos por vezes metafóricos, de registrar e refletir sobre a inconstância das coisas, dos fatos e dos processos desta sociedade que se lança sobre um novo século, trazendo heranças fortes do projeto anterior de modernidade, pensado desde os primórdios do Iluminismo.

Buscando compreender melhor o que autor nos oferece como interpretação da contemporaneidade, é necessário primeiro perceber o que foi a modernidade para ele:

Podemos pensar a modernidade como um tempo em que se reflete a ordem – a ordem do mundo, do hábitat humano, do eu humano e da conexão entre os três: um objeto de pensamento, de preocupação, de uma prática ciente de si mesma, cônica de ser uma prática consciente e preocupada com o vazio que deixaria se parasse ou meramente relaxasse. (Bauman, 1999: 12)

Desta forma, o homem, a partir do Iluminismo, lançou-se ao projeto de ordenar o mundo em que vivia por meio do raciocínio lógico e da ciência. Entretanto, para Bauman (2001), houve um declínio das expectativas

iluministas de que é possível um ordenamento da vida e que, assim, estar-se-ia numa trajetória linear e evolutiva para o alcance da perfeição em algum momento futuro. O amanhã deixou de ser alvo de esperanças quanto a uma vida e um mundo necessariamente melhores. Os processos de modernização não alcançaram o objetivo de gerar ordem na vida humana, de forma completa e eficiente.

Mesmo assim, o dinamismo moderno (sua velocidade não registrada anteriormente na história) e sua constante tentativa de construção de harmonias sociais persistem e adentram o século XXI, porém de forma mais intensa e aprofundada, gerando a sensação de instabilidade e vulnerabilidade contínuas. Desta forma, destaca Bauman, em suas considerações críticas:

A sociedade que entra no século XXI não é menos “moderna” que a que entrou no século XX; o máximo que se pode dizer é que ela é moderna de um modo diferente. O que a faz tão moderna como era mais ou menos há um século é o que distingue a modernidade de todas as outras formas históricas de convívio humano: a compulsiva e obsessiva, contínua, irrefreável e sempre incompleta modernização; a opressiva e inerradicável, insaciável sede de destruição criativa (ou de criatividade destrutiva, se for o caso: de “limpar o lugar” em nome de um “novo e aperfeiçoado” projeto; de “desmantelar”, “cortar”, “defasar”, “reunir” ou “reduzir”, tudo isso em nome da maior capacidade de fazer o mesmo no futuro – em nome da produtividade ou da competitividade). (Bauman, 2011: 36)

O vislumbre de possibilidades de aperfeiçoamento, de redimensionar processos e estruturas, leva a uma “insaciedade” e, conseqüentemente, ao mover-se em direção a constantes mudanças e transformações, o que acaba por fortalecer a sensação de deslocamento e de não enquadramento. Bauman (2001) afirma que, diferentemente do período anterior, não são mais oferecidos aos indivíduos “lugares” e “reacomodação”. Antes mesmo que haja uma acomodação do sujeito em relação ao mundo que o cerca e à realidade que experimenta, é-lhe apresentado o imperativo de que é necessário se modificar, adaptar-se, para que não seja marginalizado ou até mesmo eliminado da sociedade.

Considerando este contexto da “vida líquida” contemporânea, Bauman (2009: 8, 9 ss) assinala que “livrar-se das coisas tem prioridade sobre adquiri-las”. Em decorrência disso, os indivíduos veem-se na tentativa de acelerar sua capacidade de alcançar objetivos e autoidentificações, preparando-se para não ter que “largar” suas realizações e referências em direção a uma nova busca, em suas vidas. Não há oportunidade para a estabilidade e consideração da concretude das coisas que os cercam, “(...) a ênfase recai em esquecer, apagar, desistir e substituir”. Aqui, cabe um friso sobre a última ação apontada: “substituir”. Institui-se um ciclo a partir da substituição. Assim, a sobrevivência do sujeito depende do finalizar momentos e sucessos para reiniciar-se com novas conquistas a serem “largadas” e “substituídas”.

Nos desdobramentos dessas discussões, Bauman (2009) assinala os mecanismos de como se dá a vida na modernidade líquida, visto que o componente da liquidez das fronteiras territoriais é fundamental no fluxo de destruição de modos de vida elaborados e na formação e novos modos de vida. Isso se realiza em âmbito global, como uma espécie de corrida em que todos se despem a cada momento e vestem-se de maneira renovada para um novo contexto de sobrevivências. A luta individual, sucintamente, é descartar para não ser descartado, concorrendo com todos independentemente de onde se localizem no espaço – continentes e países deixam de ser barreiras para a competição nesta sociedade.

É desse processo vertiginoso e dinâmico de transformações que surgem as inquietações e temores humanos na modernidade líquida. Acompanhar as realidades que se impõem sucessivamente, mas não com linearidade, em ritmo acelerado, não permitindo que haja descompasso entre as habilidades, conhecimentos

e identificações que se detêm e o ambiente em que se vive, é um desafio. Desenvolver a capacidade de ser tão líquido quanto o meio que nos envolve, mostra-se desafiador.

A inquietação e as sensações que surgem a partir do confronto com a não linearidade dos fenômenos sociais e da liquidez de tudo que compõe a vida social acabam por transparecer nas produções artísticas. E assim o é na literatura e sua variante no ambiente em rede, a ciberliteratura.

É no cenário traçado por esses autores que se enuncia a produção de Antero Alda. Com efeito, a obra deste ciberpoeta conjuga – na forma, no suporte e no conteúdo – os elementos que compõem a modernidade líquida, como a concebe, com propriedade, Bauman, tendo em vista as reações do homem à instabilidade que lhe é imposta frente aos desafios da sociedade da informação e do conhecimento.

## 2. A NATUREZA LIQUEFEITA DO CIBERTEXTO

O advento da cibernética, especialmente com a popularização do Computador Pessoal e da Internet, durante a segunda metade do século XX, expandiu as possibilidades de produção cultural e, de maneira mais específica, da literatura. As modalidades de texto literário se multiplicaram e se modificaram no ambiente virtual, originando o cibertexto e os debates dele decorrentes. O delineamento entre textos e elementos que compõem o processo locucional deixou de ser percebido como demarcações claras, uma vez que os textos digitais ganharam traços de liquidez, sendo muito voláteis. Mas, até que ponto a literatura eletrônica se encontra em interação com a mídia computacional e quais os efeitos dessa interação? É o questionamento feito por Katherine Hayles. Nesse âmbito, assinala Hayles (2009: 61) que “a natureza computacional da literatura do século XXI é mais evidente, porém, na literatura eletrônica. Mais do que ser marcada pela digitalidade, a literatura eletrônica é de modo ativo formada pela mesma”.

Com efeito, percebe-se que surge na ciberliteratura uma espécie de simbiose entre o autor e o computador, uma vez que este último participa do processo criativo como um instrumento manipulador dos signos verbais e elemento ativo da produção artística. O material fornecido pelo autor para que se inicie a criação da obra é alterado pelo computador (que o processa em linguagem binária), dando-se como resultado algo diferente do que fora apresentado inicialmente. Assim, o texto informático que aparece aos olhos do leitor não é, essencialmente, o que está configurado na linguagem da máquina, mas o que se realiza no momento mesmo de sua execução, no momento de sua leitura. É assim que, na visão de Barbosa (2001), o computador é uma máquina semiótica, uma vez que ultrapassa os limites do simples armazenamento de informações (função que não lhe foi descartada) e, por isso, participa ativamente da ação criativa do texto.

Nesta perspectiva da criação hipermídia, Rui Torres (2010: 118) esclarece que “a ciberliteratura designa aqueles textos literários cuja construção se assenta exclusivamente em procedimentos informáticos: combinatórios, multimidiáticos ou interactivos”, o que corrobora a posição de Barbosa. Oferece-nos, ainda, Torres uma útil exemplificação de como essa produção textual pode ocorrer:

Para melhor exemplificar o modo como os computadores modificam e ampliam tanto a leitura quanto a escrita, proponho aqui falar de três posturas possíveis na aproximação da criatividade literária ao meio digital. São elas, em primeiro lugar, o hipertexto e a hiperficção; em segundo lugar, o texto animado, interactivo e multimédia; e, finalmente, o texto gerado por computador. (Torres, 2004: 323)

Além do emprego dos recursos da informática, a ciberliteratura é uma produção não linear que pode ser identificada por partilhar das características inerentes à Internet: multimodalidade, temporalidade fragmentária, estrutura em rede, instantaneidade e interatividade com o destinatário (Hayles, 2009). Tal descrição também se coaduna com as análises elaboradas por Bauman (2001) sobre a liquidez que permeia a sociedade contemporânea. A escrita no ambiente virtual, em suas diferentes etapas de produção e recepção, apresenta-se líquida, podendo ser descartada e substituída, apropriada e desapropriada, em alta velocidade, mas também em alta voltagem estética. Esse processo de retroalimentação reflexiva, por meio do qual a literatura eletrônica registra os efeitos da mídia e, ao mesmo tempo, a interroga, é fundamental para o potencial que a literatura eletrônica tem de transformar as práticas literárias. (Hayles, 2009).

Nesse particular, merece uma atenção especial a estrutura em rede, intimamente ligada à ideia de hipertexto. A escrita na Internet é uma produção composta por uma série de “nós” que se intercomunicam, possibilitando vários caminhos a serem seguidos pelo leitor/receptor. A intertextualidade é levada às últimas consequências, ocorrendo uma interconexão ampla por meio dos chamados “links” disponibilizados nas páginas dos autores. Desta forma, surge uma construção coletiva em que o texto ganha dimensões novas, a cada acesso ou caminho percorrido pelo leitor até outros textos.

A leitura é realizada com fluidez, não sendo limitada a uma linearidade ou roteiro pré-estabelecido. Tal recurso já era possível em obras publicadas no suporte tradicional do papel, entretanto estas não ofereciam agilidade na passagem de um texto a outro ou na mudança de um suporte a outro. Agora, a rede de computadores trouxe alterações significativas, uma vez que nos apresenta um texto em camadas, multimodal e proteiforme, segundo as especificidades destacadas por Pedro Barbosa:

O circuito comunicacional da literatura encontra-se assim alterado, tanto do lado da criação como do lado da recepção. O acto de leitura, enfim, pode tornar-se interactivo, envolvendo a participação do leitor na co-criação do texto final mediante um processo simultâneo de escrita-leitura: a escreitura (...) De instrumento de criação literária, o computador passa a ter também um papel como instrumento de leitura: a interposição da máquina, como manipulador de sinais e extensor de complexidades, traduz-se assim necessariamente numa nova atitude do autor e do leitor face à obra computacional. (Barbosa, 1996: 2)

Desta forma, na ciberliteratura, é notável a quebra de fronteiras entre autor, texto e leitor, como também entre um texto e outros textos disponibilizados na Internet (um hipertexto por natureza). A dicotomia tempo-espaço também é rompida, pois as obras disponibilizadas são captadas pelo receptor instantaneamente. No enunciado de Amaral (2008: 48) sobre esse fenômeno, a autora constata que “o mundo contemporâneo caracteriza-se por transformações aceleradas da noção relacionada ao tempo, ao espaço e à individualidade. Todas elas abrigam a figura do excesso, característico da supermodernidade”. Esse processo de desvinculação dos parâmetros de tempo e espaço, e de fusão de individualidades, tem condicionado o que se define como o fenômeno da “Interterritorialidade”, já bastante discutido por vários autores, inclusive Bauman. É nesse novo “espírito de época”, que Lílian Amaral redefine o papel do artista. Nesse contexto de produção e recepção colaborativa, para a autora, a

(...) ‘interterritorialidade’ operou uma ideia de que o papel do artista é criar uma arte que provoca o processo de pensar, de arte comprometida com a criação de uma linguagem da percepção, que permite a flutuação da informação entre sistemas estranhos um ao outro, eliminando fronteiras para provocar novas associações e analogias. (Amaral, 2008: 55. Aspas da autora)

Essa postura engajada do artista se percebe muito claramente na obra de Antero de Alda, construída em parceria com o leitor e disseminada (no sentido mesmo de “semeadura”) pela Web. E é desta forma que a ciberliteratura se faz como um componente importante da cibercultura e da modernidade líquida, sendo simultaneamente input e output das realidades existenciais contemporâneas.

### 3. A MODERNIDA LÍQUIDA NA POÉTICA DE ANTERO DE ALDA

Antero de Alda formou-se em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e se tornou Mestre em Tecnologias Educativas pela Universidade do Minho. Desde o final da década de 1980, destacou-se no cenário artístico português por suas produções fotográficas e poéticas, disponibilizadas em sua página na Internet (<http://anterodealda.com/>) e em seu blog (<http://www.anterodealda.com/blog/blog.htm>), intitulado Câmara Antiga.

A construção imagética da ciberpoesia de Antero de Alda é, sem dúvida, uma das forças motrizes de suas produções. Artista plástico que se dedica à fotografia e à poesia, Alda integrou, na década de 1980, a geração da poesia visual portuguesa e, desde 2005, passou a dedicar-se também à poesia eletrônica. Além disso, mantém a atualização de seus blogs, compostos por reflexões e imagens do mundo contemporâneo, mais especificamente o europeu. O autor é, assim, um dos agentes da produção artística engajada, que se mostra atento aos movimentos e processos interacionais desencadeados pelas redes de compartilhamento on-line e tudo o que delas decorre.

Relativamente à construção de suas imagens poéticas, o artista mostra-se ousado em seu experimentalismo, ao conjugar linguagem verbal e não-verbal e empregar, em sua produção poética, variados recursos oferecidos pelas novas Tecnologias Digitais da Informação e da Comunicação (TDIC), a exemplo de aplicativos como o Flash e o Javascript, a fim de produzir um volume diversificado de poesia cinética e videopoesia, álbuns de fotografias, poemas interativos, entre outros. Sua opção por produzir textos animados, multimídia e interativos não é gratuita, uma vez que isso acarreta uma forte carga de significação, o que é potencializado por uma segunda opção: disponibilizar a produção on-line e não em suportes fechados como CDs e DVDs. Publicar on-line com recursos multimidiáticos não se trata somente de uma questão técnica, visto que tal postura acusa uma percepção aberta acerca de conceitos filosóficos e éticos implicados no processo de criação e disseminação da obra literária, tais como: autoria e direitos autorais, relação autor-leitor, circulação da obra e a própria obra de arte e sua reprodutibilidade técnica.

Desta forma, on-line a obra se liquefaz e foge do controle de seu criador, alcançando limites inimagináveis, assim como leituras e interpretações imprevisíveis – situação mais comum na Internet que em suportes estáveis como o livro, que apresenta limitações físicas e econômicas. As discussões de Harvey (1996) nesse sentido se mostram coerentes, mas não por completo, porque este não é um fenômeno de massificação. A acessibilidade é facilitada, mas cada acesso permite a individualização da leitura a ser feita e dos efeitos dela sobre seu leitor.

Ainda quanto ao suporte e à forma do texto de Alda, é imprescindível referenciar o caráter instantâneo e imediato das obras na tela, assim como a movimentação, a formação e a diluição de textos, imagens e sons. O leitor vivencia uma experiência de contemplação e de imersão simultaneamente, muitas vezes tendo a sensação de texto etéreo, que foge de seu controle e de sua visão (mesmo com a interatividade).

A página oficial de Alda na Internet apresenta variadas configurações que se alteram no mesmo fluxo veloz da cibercultura. Em dado momento, no transcorrer do ano de 2011, teve como abertura um de seus trabalhos fotográfico-poéticos intitulado *Retrato e Transfigurações*.

Na ocasião, eram visualizadas, alternadamente na tela, imagens de senhoras portuguesas idosas, moradoras de regiões de cultura tradicional, acompanhadas por citações de grandes pensadores e escritores, e regadas pelo som melancólico das cantigas tradicionais portuguesas, que trazem à memória os constructos socioculturais de um passado que, embora superado, permanece vivo e ativo no cotidiano dessas pessoas:

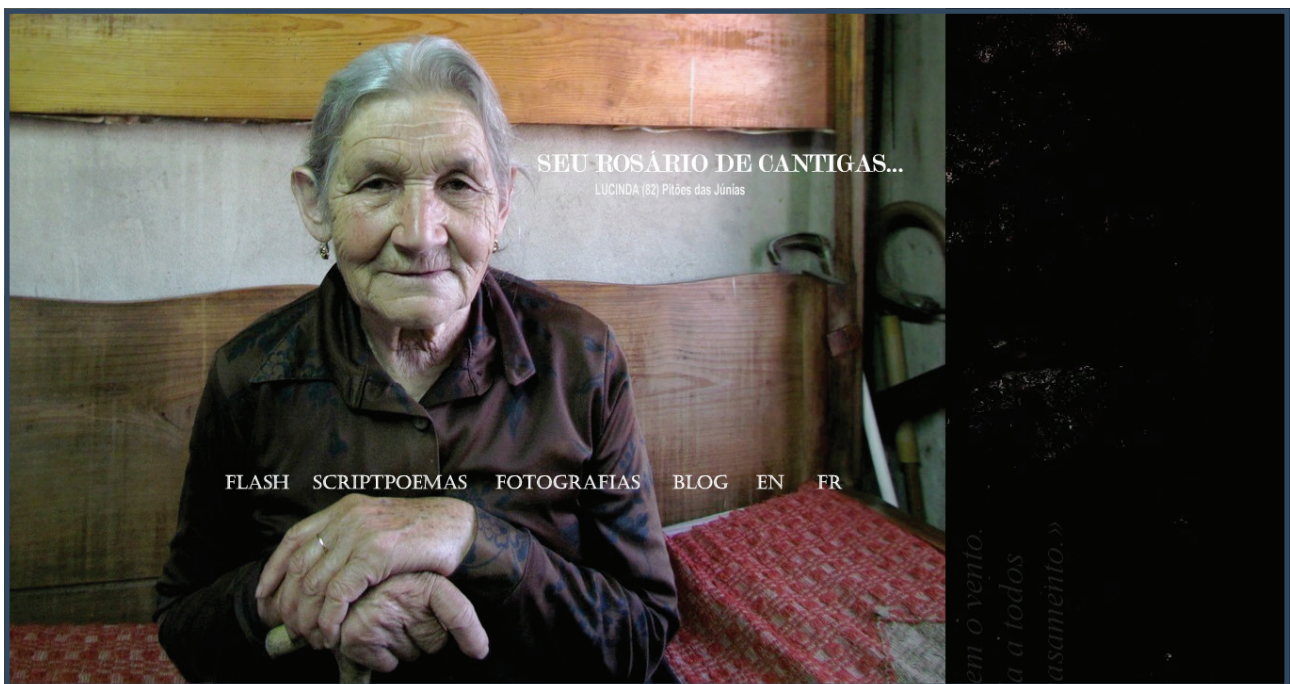


Figura 1 - Página de abertura do sítio de Antero de Alda.

Nessas produções intermídia com fotografia, o autor normalmente apresenta cenários isolados, pelos quais se vislumbram cenas marcantes, como as do sofrimento das crianças no Laos, das mulheres afegãs frente aos horrores do pós-guerra e, ainda, as implicações do capitalismo na vida das pessoas que não podem usufruir desse regime, sofrendo as consequências atuais da cultura do consumo. E este é o caso dos retratos desses idosos portugueses, mulheres e homens condenados a uma condição de vida abandonada e isolada do mundo moderno que, mesmo inseridos em sociedade, são indivíduos que não puderam se recomodar ou não souberam como fazê-lo e, por isso, foram marginalizados e descartados pela modernidade líquida.

Na sequência de leitura, ao clicar no item “FLASH” na página inicial, abre-se uma nova janela, composta pela imagem de uma senhora portuguesa acompanhada por um poema do autor que reflete sobre o ser mulher no interior de Portugal, com suas cores e dores:

Ser mulher no Portugal interior,  
serrano e profundo,  
é quase sempre e ainda

sinal de dor e de luto.  
 Lenços negros são indícios de  
 perda: perda da juventude que  
 tudo ameaçou ou perda  
 do chefe de família que foi  
 dominante ou – ainda mais doloroso –  
 as duas perdas ao mesmo tempo.

(...)

Beijem-se, multidões!  
 Parece ser este, apesar de tudo,  
 o único grito musical destas mulheres  
 quase sem existência,  
 resignadas e altruístas;  
 sem outro poder senão o de tratar do  
 insignificante (a cozinha, os filhos...)  
 Mulheres tantas vezes em lágrimas,  
 mas sempre à espera de  
 um mundo melhor,  
 ensaiando por fim uma fuga  
 um hino à alegria.

Em seguida, ao clicar sobre a tela, o leitor tem a seguinte imagem visualizada:



Figura 2 - Página inicial da obra Retrato e Transfigurações.

Agora, surgem as possibilidades de leitura interativa: ao lado da foto e abaixo da última estrofe do poema, estão os nomes das regiões onde as personagens foram fotografadas (Alentejo, Barroso, Montesinho, Nordeste Transmontano, Peneda-Gerês) e o leitor pode selecionar a que deseja visualizar primeiro e em sequência. Para cada uma das opções, surgem, na tela, fotografias das mulheres e homens, citações referentes e um pequeno livro de aspecto envelhecido, no qual estão nomes e dados dos indivíduos fotografados. Configura-se uma espécie de “álbum de fotografias” virtual, no qual se leem muito além de imagens: as próprias impressões subjetivas e sentimentos desses homens e mulheres comuns, cuja dignidade perdida se resgata pela dimensão da poesia.

As citações que surgem na tela quando se faz a opção “Alentejo” é o ponto de partida para que se possa perceber a ressignificação que Alda realiza da cultura tradicional portuguesa e da velhice:

A solidão não é apenas um desejo de relação, mas da relação certa (...) (D.S. Weiss, apud Alda, on-line)

O meio urbano, ao gerar diferentes dinâmicas de relacionamento entre os indivíduos, tende a marginalizar os mais fracos, incapazes de manter o seu ritmo e a apagá-los, retirando-lhes qualquer visibilidade social. Envelhecer na cidade é arriscar-se a acabar os seus dias cada vez mais só... (Paula Marques, apud Alda, on-line)

O sentimento de solidão é abordado de forma paradoxal entre as citações selecionadas na obra: primeiro um desejo pela relação certa e, depois, como resultado de um processo de exclusão típico de sociedades urbanizadas, em que os considerados incapazes são marginalizados. Associando-se as imagens de homens e mulheres com mais de 90 anos, percebe-se que é posta em evidência ao receptor a exclusão da tradição e do passado daqueles que não se renovam e não acompanham as mudanças sociais que ocorrem na modernidade líquida. Os “velhos” são uma representação do que Bauman (2001) indica como inaceitável na realidade de liquidez da sociedade contemporânea. Por isso, são destinados à margem. O abandono e a exclusão são reforçados na página inicial da obra por uma mosca que pousa sobre a fotografia exposta e caminha sobre o rosto de uma dessas idosas.

Contudo, o poeta, ao se apropriar dessas imagens, aliando-as ao seu poema e às citações, redime a dimensão humana desses indivíduos ligados a um modo de vida superado, deslocado dos contextos atuais. Assim também percebe a não linearidade e a quebra de expectativas, ou de compromisso, com a ideia de progresso, permitindo que o passado retorne e se reintegre na obra que compõe esse grande hipertexto, que é a Internet.

Esse “retrato” da velhice torna-se ambivalente em Alda, uma vez que, embora esta seja negada pela sociedade contemporânea, é, simultaneamente, uma possibilidade de revisitação às tradições e ao passado, permitindo que os indivíduos descartados sobrevivam, em meio à liquidez.

No sítio do autor se encontra, ainda, o link *Scriptpoemas*, que dá acesso a uma série de textos produzidos em formato intermídia, sendo alguns deles de caráter interativo. Esses scriptpoemas reúnem uma coletânea extensa de poemas criados em Javascript e em Flash, construídos todos com a recorrência metafórica da palavra POEMA. Nestes encontramos as produções intermídia “Poema objecto” e “Poema negro”, em que a palavra “poema” se altera, sendo composta e decomposta ante os olhos do utente-leitor. Captar o texto verbal simultaneamente aos demais elementos apresentados exige muita atenção durante a leitura. Mais do que isso, permite perceber a obra como uma expressão duma cultura em que a velocidade com que imagens se fazem e se desfazem diante do leitor é intensa e crescente. Retornando-se, então, à página inicial e clicando-se em *Scriptpoemas*, é aberta a navegação, sob uma apresentação de Rui Torres, a um painel com uma série de 88 poemas:

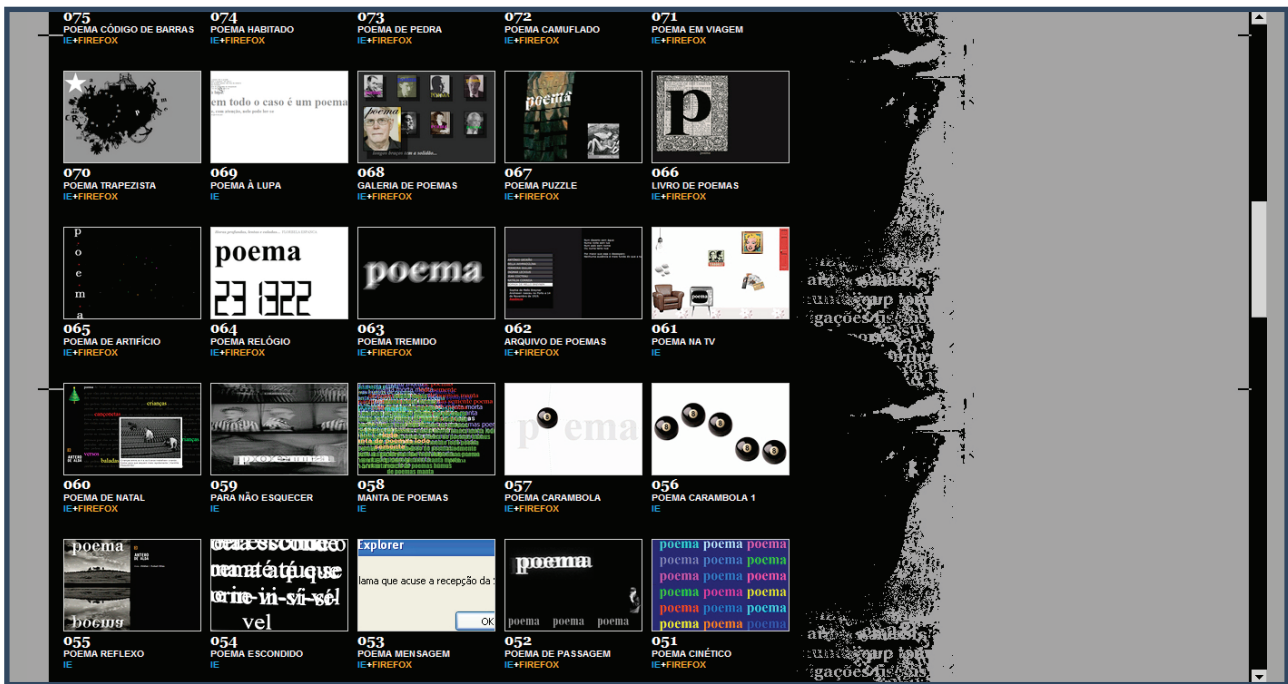


Figura 3 - Painel com scriptpoemas para escolha do leitor.

Com efeito, o carácter multimídia dessas produções é marcadamente integrado aos elementos verbais, abrindo variadas possibilidades de leituras e interpretações estéticas, como bem assinala o crítico e web-poeta Rui Torres em sua apresentação:

A sua série de Scriptpoemas representa, e apresenta, de um modo caligramático, a relação entre significado e significante no signo digital. Através da repetição da palavra “Poema”, apresentam-se variações ao nível da expressão que conferem à relação signíca uma motivação pouco usual. Assim, o “poema-flutuante” flutua, o “poema-elástico” estica, o “poema ao vento” voa, o “poema-reflexo” reflecte, o “poema de passagem” passa... A programação do poema e do objecto pelo conteúdo da sua expressão pode estar enraizada na ideia de que há uma coincidência das palavras com as coisas que a poesia pode revelar. Fenomenologia do digital, aqui, descritivo e criativo se ligam, no sentido de desautomatizar a percepção banalizada que temos do novo paradigma digital que se vai impondo. (Torres, 2008, on-line)

Esse processo de construção intersemiótica intensifica, no nível de sinestésias puras, a recepção do poema, que é fruído com toda a potencialidade do signo cine-verbi-voco-visual da ciberliteratura. É ele quem enriquece, por exemplo, o “Poema negro”, ao provocar o leitor a imergir no discurso de Martin Luther King e na música Agnus Dei, de Samuel Barber e All Angels. A melodia ambiente a leitura das imagens e palavras, da alternância de cores e formas. Fato que se dá em curto espaço de tempo e parece pensado exatamente para esse leitor imersivo, nativo em meios digitais.

É o mesmo caso do “Poema objecto”, no qual imagens de objetos e faces humanas alternam-se freneticamente quando, ao lado, surge, por instantes, o verso: “Por favor, faça de mim um poema!”. O cursor, quando deslocado pelo leitor, emite dezenas de repetições do vocábulo “objecto”, que constrói a palavra “poema”. O processo de auto-referenciação, transitando entre conotação e denotação, possibilita interpretações diversas. Os elementos típicos do cotidiano que aparecem na tela seriam material digno de um poema? Estes,

além de suscitem reflexões sobre objetos de desejo e consumo (cigarro, gravata, sapato, relógio, etc.), incitam o leitor a questionar sobre o que seria “digno” de se tornar Poesia.



Figura 4 - Poema-objeto com intervenção do leitor

Nesse poema ressurgem a temática relacionada ao padrão de vida contemporâneo, focado no consumismo, como também no posterior descarte dos objetos consumidos, incluindo os seres humanos (já que rostos humanos se alternam aos objetos assinalados na tela). Processos como esses são apontados por Bauman (2001) como “radicalizados” na modernidade líquida, uma vez que poder consumir e posteriormente produzir lixo significa, ironicamente, alcançar sucesso material na sociedade do século XXI. As possibilidades de interação do leitor com o poema se evidenciam pelo manuseio do “rato”, que distribui pela tela do computador uma profusão do vocábulo “objecto”. Estes compõem a palavra POEMA e, ao mesmo tempo, transitam dos objetos ao poema, numa simulação do próprio fazer poético, do processo de criação, que é livre e condicionado, ao mesmo tempo, pelo programa oferecido ao leitor-criador.

Outra obra que compõe a série dos *Scriptpoemas* é o “Poema puzzle”. O poema consiste na presença, num fundo escuro, da tela “O grito”, de Edward Munch, sobre a qual se encontra grafada a palavra POEMA. Mais à direita, no canto inferior do ecrã, está um “janela” em que se alternam imagens que fazem referência a fatos marcantes do século XX, como a guerra do Vietnã, as chacinas e holocaustos provocados pelas duas Grandes Guerras e outros conflitos. Como trilha sonora, a música da ópera *Carmina Burana*, de Carl Orff, se anuncia, de modo impactante.

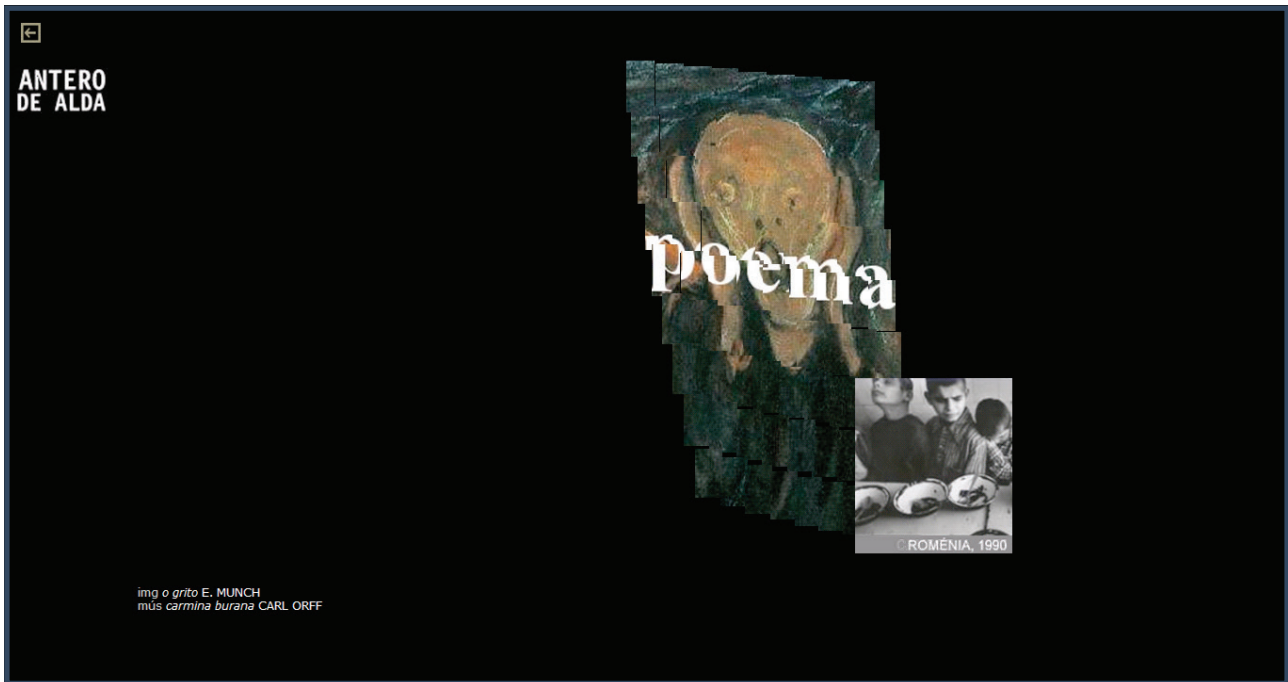


Figura 5 - Apresentação inicial do Poema Puzzle.

Conforme o leitor desliza o cursor sobre a reprodução de “O Grito”, a tela se fragmenta em vários pedaços, como um espelho partido, e lentamente volta à sua formação original. Ao passar o cursor no centro da tela, onde se inscreve a palavra POEMA, grafada em branco, o leitor desencadeia um processo que materializa o grito angustiado de Munch, que sai dilacerado da enorme boca que se abre no centro do ecrã:



Figura 6 – Poema após interação com o leitor.

Neste poema, a tela de Munch ganha nova conotação. A música forte e grave, acompanhada pelo dispersar da pintura em pedaços, reafirma o grito violento e dilacerado de toda a Humanidade. As imagens abaixo – Camboja, Vietnã, Romênia, Afeganistão – rememoram a violência e a miséria que se espalharam pelo mundo durante o século passado, uma vez que as fotografias estão sempre se alternando.

O grito expressado é global. Nele, o autor retoma excluídos e marginalizados, aos quais não foram oferecidas oportunidades de integração à renovação, nem mesmo à participação numa sociedade que se “reinventa” constantemente. São integrantes de culturas tradicionais, que vivem em regiões desvalorizadas, nos processos políticos e econômicos, em escala mundial. A diluição de uma imagem para o surgimento de outra, como o desmanchar da pintura de Munch, leva-nos ao questionamento sobre instabilidade e falta de força unívoca, de união entre as personagens da tragédia humana em proporções globais.

Nas obras aqui citadas, como em outros poemas disponíveis na página, surgem imagens de minorias (mulheres, negros, crianças, árabes, africanos, velhos) que disputam espaço na sociedade e que lutam por reconhecimento de suas demandas e identidades. São aqueles que se encontram deslocados na modernidade líquida e que não acompanham as transformações constantes. O autor demonstra, mesmo que indiretamente, o fim dos vínculos dos indivíduos com a luta de classes, marcante nas perspectivas marxistas de análise, e o surgimento de disputas difusas entre grupos pequenos e discriminados socialmente.

Dentre os vários poemas em que se poderia verificar a relação entre ciberliteratura e modernidade líquida, destacamos aqui o “Poema em viagem”, não por uma razão específica, pois em qualquer poema de Alda é possível perceber, pelo menos, algumas das marcas dessa modernidade liquefeita. O poema em viagem mostra fotografias de oito países, sendo eles: Brasil, Letônia, Cabo Verde, Paris (na década de 1950), Estados Unidos da América, Índia, Bulgária, África do Sul. Todos ordenados horizontalmente, separados por hifens, entre duas pequenas setas, que marcam o intervalo, como num endereço da Web. Passando-se o cursor na primeira dessas setas, abre-se então uma estrutura de versos e os nomes dos países. Para cada país, abre-se uma fotografia.

As imagens que surgem em referência a cada um dos países compõem a obra, trazendo nova significação aos versos iniciais. Crianças brasileiras atrás de grades, num parapeito velho e desgastado, com brinquedos quebrados; uma mãe obesa nua segurando um bebê no colo representa os Estados Unidos da América; um beijo icônico na Paris de 1950... Os estereótipos dessas nacionalidades são explorados ao máximo diante do leitor. Mais uma vez a produção de Alda transcende tempo e espaço, pensa o mundo, mas a partir de fenômenos locais, definindo identidades. Imagens, textos e letras em movimento reforçam a ideia de falta de controle sobre os fatos, retomando a metáfora do vento. A vida líquida de Bauman (2009) estaria aqui representada e pensada, assim como a hibridização indicada por Canclini (2003).

Todo o poema se desenvolve com uma música grave de fundo, que intensifica a força das imagens. Na primeira seta aparecem os versos:

na viagem distrai-se o poema  
mas pode ser de sangue, névoa ou fogo-----guerra!

até silêncio!

tão depressa infantil como impiedosamente velho  
até no cheiro!

na viagem, o provérbio diz-lhe:  
 “molda-te ao vento...”

Ao passar o cursor na última seta aparecem os três versos:

vento!  
 não sejas cruel  
 se me rasgas o caminho no rosto.

Os versos fazem alusão ao que pode ser encontrado em viagens, desde que se passe a observar bem: névoa, fogo, guerra, sofrimento e pobreza - elementos que a ideologia de mercado capitalista tende a negar que existam para vender imagens turísticas de países irreais, com objetivos econômicos. Devem-se salientar alguns elementos usados pelo autor, além de fogo, guerra e sangue, que sinalizam as mortes encobertas, anônimas, escondidas. O silêncio vem em posição de destaque como fator tão prejudicial como os demais, uma vez que, a atitude de silenciar as mazelas da sociedade é o que impulsiona o consumo e a indiferença. Negar o sofrimento das pessoas é justamente o que as faz sofrer com mais intensidade. É a guerra que se tem que combater; é o fogo que devora depressa e impiedosamente as comunidades marginalizadas, descartadas, velhas “até no cheiro”. O que resta, então, é moldar-se, acompanhar o fluxo moderno líquido obsessivo e irrefreável, ainda que, para uma grande maioria, “cruel”. O que resta é alimentar o sonho cor de rosa de um “beijo de amor em Paris”?!

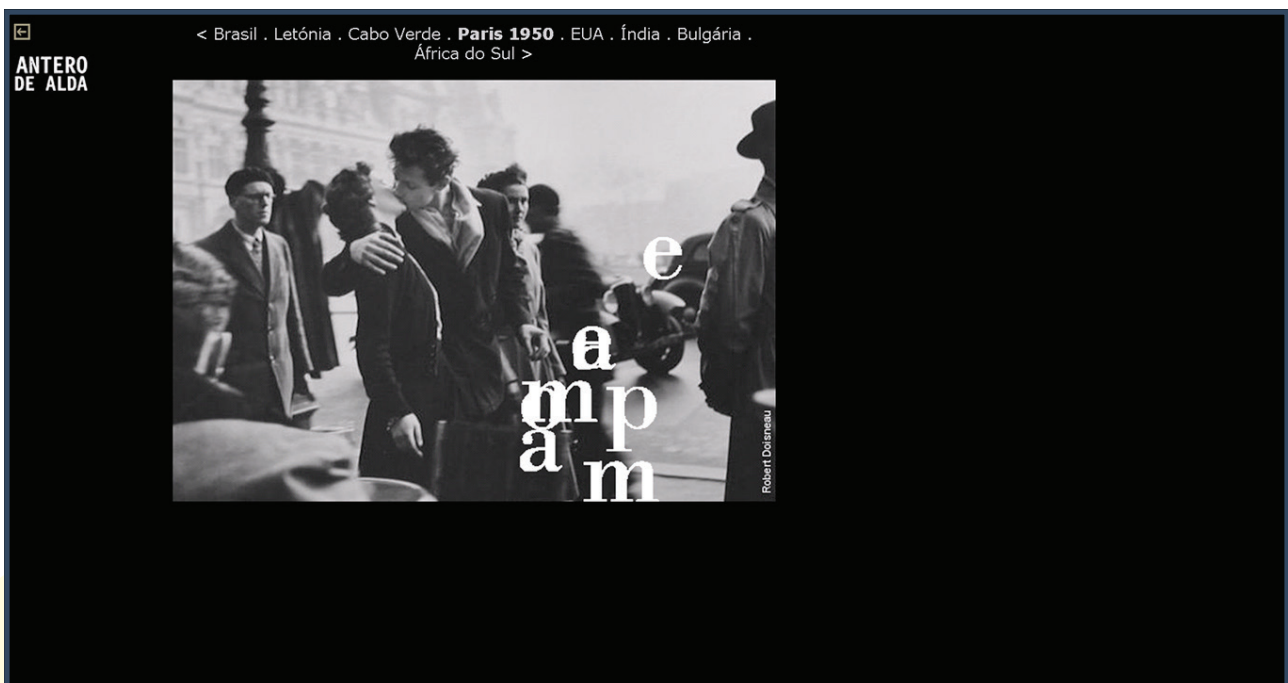


Figura 7 – Poema em viagem (Paris 1950)

O modo de execução do poema na tela é completamente interativo. Assim, a ordem e o número de vezes que se reproduz uma imagem fica a escolha do leitor, que pode ver ou não todas as imagens, ler ou não todos os versos ou fechar o poema, como também pode lê-lo várias vezes, rever muitas vezes uma mesma imagem e ainda interagir com as letras da palavra POEMA, que sobem levemente a página, à semelhança de bolhas de

sabão sopradas ao vento... A gratuidade da vida que passa no ritmo constante das mudanças se materializa no poema na instabilidade efêmera dessa imagem. Cada reprodução do poema não será a mesma, sendo infinitas as possibilidades de releitura, atendendo-se ao desejo individual de “consumo” do próprio poema, vítima ele mesmo de sua própria denúncia!

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos demonstrar nessas reflexões iniciais, a obra de Antero de Alda emprega recursos típicos da Ciberliteratura, como a convergência de mídias e a interatividade, para elaborar textos de caráter literário e natureza poética. Nitidamente, tanto na forma quanto no conteúdo, a modernidade líquida é abordada e representada, ao serem retomados conflitos referentes à exclusão social e marginalização de minorias, como também a interferência da política e da economia globais sobre os indivíduos, intensificando o descarte de modos de vida tradicionais, inclusive por meio de guerras e de ações deliberadas de extermínio. Desta forma, Alda produz uma literatura engajada com as questões de seu tempo, para não eximir-se do papel fundamental do escritor: o de comprometer-se com tudo aquilo que diz respeito ao humano, demasiado humano.

O que Bauman (2001) nos apresenta como sendo a característica central das sociedades humanas contemporâneas, qual seja: a liquidez dos conteúdos existenciais e a mudança ininterrupta, é o elemento que integra os textos de Alda aqui analisados e interpretados. Ao usufruir a poesia eletrônica de Alda, não se pode negar o impacto dessas produções no jovem leitor (como se pôde constatar em muitas oficinas de leitura de poesia e escrita criativa).

É assim que se nos impõe um maior tempo de análise, de reflexão sobre a obra desse escritor e de empenho na formação das novas gerações, a fim de garantir a elas o direito à educação estética, à conscientização de sua autonomia enquanto sujeitos, numa nova perspectiva de individualidade, de conquista da liberdade no ambiente de consumo e da tentativa de retorno ao sentimento de pertencimento à Humanidade.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, A. M. & AMARAL, L., orgs. (2008). *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo, SESC SP.

BARBOSA, P. (1996). “Ângulos e virtualidades do texto virtual”. Disponível em linha <<http://www.pedrobarbosa.net/artgonline.htm>>. Acesso em: 07 ago. 2011.

BARBOSA, P. (1998). “A Renovação do experimentalismo literário na Literatura Gerada por Computador”, in *Revista da UFP*. Porto: Edições UFP. Disponível em linha <<http://www.pedrobarbosa.net/artgonline.htm>>. Acesso em: 07 ago. 2011.

BAUMAN, Z. (1999). *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

BAUMAN, Z. (2001). *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

BAUMAN, Z. (2009). *Vida líquida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

CASTELLS, M. (2007). *A sociedade em rede*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

HAYLES, N. K. (2009). *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. São Paulo, Global.

LEVY, P. (1999). *Cibercultura*. São Paulo, Ed. 34.

TORRES, R. (2004). “Poesia em meio digital: algumas considerações”, in: *Sociedade da Informação: balanço e implicações*, org. Luís Borges Gouveia e Sofia Gaio. Porto, Ed. UFP, pp. 321-328.

TORRES, R. (2010). “Poesia experimental e ciberliteratura: por uma literatura marginalizada.” in: *Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa*, Porto. Disponível em linha <<http://po-ex.net>>. Acesso em: 05 ago. 2011.



## VIDEOPOESIA: PRODUÇÃO POÉTICA HÍBRIDA EM LÍNGUA PORTUGUESA

Pedro Reis<sup>1</sup>

### 1. INTRODUÇÃO

A época em que vivemos apresenta muitos indícios que nos permitem considerá-la, no domínio cultural, como uma época de transição, ao constatar-se um incremento de interação da palavra com outros discursos, que se afigura suscetível de configurar uma mudança de paradigma cultural. Efetivamente, o predomínio da palavra, como veículo privilegiado de transmissão da informação e do saber, da cultura marcadamente logocêntrica de outrora, parece estar cada vez mais a ceder lugar a modalidades discursivas mais compósitas, baseadas na articulação de palavra, som e imagem. Esta alteração cultural, cujas primeiras manifestações vários críticos tendem a situar na passagem do século XIX para o século XX<sup>2</sup> que se encontra já refletida em vários processos de comunicação psico-socialmente dominantes, como revistas ilustradas, o código da estrada, a banda desenhada, manifestações populares como os ‘graffiti’, os posters, a publicidade, a propaganda, agudiza-se ainda mais com o desenvolvimento fotografia-filme-televisão-vídeo-DVD e também com o que tem vindo a designar-se correntemente como “multimedia”, “hipermedia” ou ainda com a web. Todos estes são marcos largamente difundidos deste percurso sócio-cultural, que têm, na história literária, o seu paralelo em movimentos como o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo e, mais recentemente, o concretismo assim como diversos géneros textuais orientados para a articulação da palavra principalmente com a imagem mas também com o som.

São, portanto, notórias as relações entre a cultura literária e uma cultura visual em ascensão, que desde a segunda metade do século XX, parece possibilitar cada vez mais a emergência de uma cultura “pós-literária” – no sentido etimológico do termo: pós-“litera” (após a letra) – na medida em que, em muitos dos processos comunicativos atuais, a palavra deixa de ser o único veículo, ou mesmo o veículo dominante, para a transmissão de mensagens, passando a surgir em articulação com outros signos. A contribuir para este cenário não são estranhos os desenvolvimentos tecnológicos que originaram novos suportes para a comunicação, como se verifica, por exemplo, com o imediatismo eletrónico da televisão que forneceu, como defende Margot Lovejoy (1989: 76)<sup>3</sup>, um forte ímpeto para transformações sociais e culturais rápidas.

<sup>1</sup> Professor associado na Universidade Fernando Pessoa - Porto.

<sup>2</sup> A este propósito, ver, por exemplo, Levin (ed.), 1993; Menezes, 1994a e 1994b; Messaris, 1994; Mitchell, 1980: 271-99, 1986 e 1994; Perloff, 1991 e 1998 e Webster, 1995.

<sup>3</sup> “Television became the arena of a confusion, a melting pot of forms, concepts, and banalities. (...) There was an unparalleled escalation of image and information flow.”

## 2. PREMISSAS FUNDAMENTAIS

Este texto assenta ainda numa outra premissa: que os textos híbridos, embora se assumam como manifestações de um caso-limite, possam ser considerados poéticos. Tal premissa fica a dever-se, antes de mais, ao facto de encarmos a própria literatura, não como um sistema fechado, mas como uma instituição dentro de um sistema social mais amplo, inscrita no devir histórico, que se consubstancia numa prática discursiva, estabelecendo diversas relações com outras instituições e outros tipos de discurso. Em consonância com o pensamento expresso por Buescu (1998), mas também com remissão a Guillén (1971) e a Even-Zohar (1990), encaramos aqui a literatura dentro de um paradigma comunicacional, o que implica que seja entendida essencialmente como uma forma de troca de informações simbólicas que se torna possível apenas na medida em que o leitor é reconhecido como fazendo parte de uma cadeia de relações da qual também fazem parte quer o texto quer o autor.

Neste sentido, uma obra literária é entendida como um artefacto, um produto cultural, desenvolvido e difundido no seio de uma comunidade, considerando necessidades, circunstâncias e de acordo com um conjunto partilhado de valores e convicções. Daqui se depreende que a qualidade do poético ou do literário não reside na “natureza” de um texto, não resulta de uma determinação essencialista ou ontológica, mas só pode ser entendida em termos funcionais e relacionais. Neste quadro, um texto adquire estatuto literário quando é proposto como tal e simultaneamente uma comunidade de leitores se posiciona face a esse texto aceitando-o como literário.

Nas últimas décadas tem-se assistido a uma transposição cada vez maior da literatura enquanto atividade gutenberguiana para outros suportes tecnológicos, como o vídeo, a holografia ou mais recentemente o computador. As capacidades e potencialidades no tratamento dos signos dos ambientes tecnológicos em que se desenvolvem essas manifestações textuais são tão determinantes que, com base neles, se promove a identificação dessas formas poéticas, ou seja, o vídeo é o ambiente tecnológico no qual se desenvolve a videopoesia e a holografia constitui o suporte de desenvolvimento da holopoesia.

O cenário até aqui traçado constitui o contexto em que se desenvolveram os trabalhos de poetas que se ativeram demorada e dedicadamente na exploração destes meios com finalidades poéticas verbivocovisuais. Aqui, abordaremos particularmente o caso da videopoesia, em língua portuguesa, com os trabalhos de Melo e Castro e dos poetas brasileiros de Noigandres, a que se associaram também outros poetas brasileiros. Estes no seu conjunto desenvolveram simultaneamente uma reflexão crítica sobre os respetivos trabalhos criativos, o que, do nosso ponto de vista, contribui para confirmar que estes autores exploraram de forma bastante sistemática estes media para a produção poética híbrida.

Segundo Melo e Castro (1988: 64-7), a videopoesia é uma proposta de pesquisa múltipla que proporciona a exploração das possibilidades gramaticais e comunicativas desse medium, a investigação de novas codificações para a criatividade e ainda a representação do verbo iconizado em ação espaço-temporal, o que permite afirmar que a página em branco de Mallarmé ganha um dinamismo substantivo, dispondo então a videopoesia de elementos caracterizadores específicos do vídeo como a variação cromática e o movimento autónomo das formas e das cores, a integração do som e a inter-relação espaço/tempo.

Como reconhece Melo e Castro (1988: 65), “tratando preferencialmente o texto escrito, a videopoesia tem como referências óbvias tanto a poesia visual dos anos 60 como o cinema de animação”. Deste modo, a videopoesia é encarada por um dos seus principais cultores como inscrevendo-se numa linha de continuidade relativamente às práticas poéticas experimentais das décadas anteriores. Não obstante esta ancoragem

histórico-literária, o autor reivindica para a videopoesia uma especificidade própria, ao defender que o que se procura e o que se deseja é a investigação das potencialidades específicas, técnicas e estéticas, que o vídeo coloca ao alcance dos poetas, designadamente as coordenadas de movimento e de tempo, assim como de dinamismo cromático, que assumem agora a qualidade de uma nova gramática de transformação visual à qual corresponde inevitavelmente uma diferente atitude de leitura. Revelando uma postura que podemos considerar entusiasta ou mesmo algo proselitista, o poeta português (1988: 65) defende que “a utilização de meios tecnológicos avançados é deste modo um desafio para todos os poetas para quem a poesia seja a procura desalienada e desalienante da comunicação”.

A descrição da actividade poética em termos semelhantes aos da atitude científica, que já se encontrava nos poetas concretos, surge aqui reforçada sob a influência da sofisticação tecnológica, em virtude de na atualidade, o poeta já não dispor necessariamente apenas da página em branco como suporte do trabalho poético. Agora está ao seu alcance um aparato eletrónico complexo com as suas múltiplas possibilidades para gerar texto e imagem em cor e movimento, e cujas implicações imediatas são prescindir da página impressa, assim como o espaço surgir mesclado com o tempo e ainda a escrita tornar-se não um registo tendencialmente petrificado mas uma realidade virtual, mais volátil.

Neste contexto, a videopoesia é defendida por Melo e Castro (1996b: 140 e ss) como uma prática que responde ao desafio dos novos media tecnológicos tendo em vista uma produção poética que aponta para a integração dinâmica de signos verbais e não-verbais.

Atendamos, por exemplo, à noção de tempo proporcionada pelo videopoema. Se a página escrita dominante se apresenta estática, com os seus caracteres, sílabas e palavras fixos, o movimento da leitura cabe aos olhos, seguindo a sequência de signos normalmente organizada em linhas horizontais do topo até ao fim da página. Nalgumas formas de poesia visual impressa, pode não ser assim e compete ao leitor encontrar com o olhar o ponto de partida e as possibilidades de sequências de leitura. Mas, em ambos os casos, o movimento pertence aos olhos e à nossa imaginação, à medida que a leitura avança. Em contrapartida, durante o visionamento de um videopoema no ecrã de um televisor, o texto, verbal e não-verbal, não está fixo. Letras, sílabas e palavras movem-se em diferentes, e por vezes inesperadas, direções e sentidos. A escala dos signos também pode ser variável, bem como a sua definição face ao fundo, e a cor também é um signo variável. Assim, ler um videopoema configura uma experiência complexa na medida em que diferentes momentos de perceção coincidem com imagens que se movem e se alteram, confrontando-nos com diferentes tempos e ritmos: o tempo intrínseco ao videopoema como uma das suas componentes estruturais; o movimento dos nossos olhos tentando encontrar uma direção para ler os signos; e o tempo da nossa decodificação e compreensão do que estamos a ver.

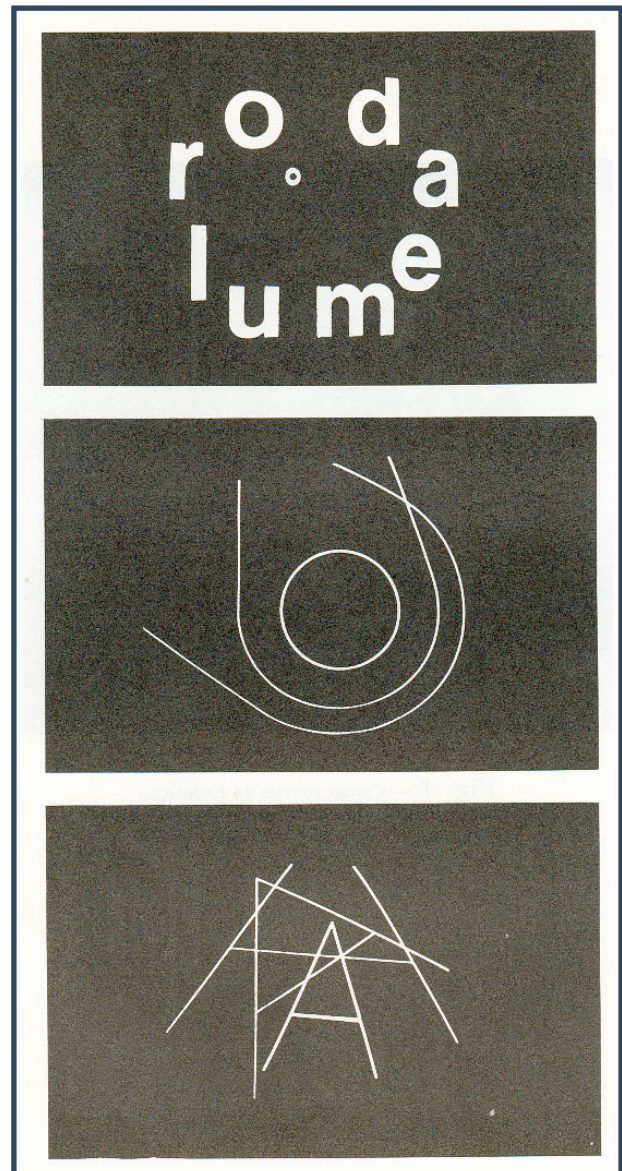
Além disso, é igualmente necessário considerar as diferentes possibilidades de edição de imagens deste medium, que permite criar sequências rápidas ou lentas, conferindo aos videopoemas diferentes valores de perceção, isto é, uma sequência rápida proporciona tendencialmente uma apreensão visual holística, ao passo que uma sequência lenta permite uma leitura mais reflexiva e interiorizada, o que justifica a importância atribuída por Melo e Castro ao “tempo visual”. Porém, a acrescentar a isto, poderíamos igualmente dizer que o leitor está mais dependente de um tempo e uma sucessão de imagens sobre as quais não tem necessariamente capacidade de interferir.

A cor é também um elemento fundamental dessa gramática, como fator orientador do movimento dos elementos verbais e não-verbais, na medida em que pode conduzir o olhar do leitor-espectador, agindo como um gerador simultaneamente semântico e emocional. Acresce a tudo isto, som, música, voz humana ou

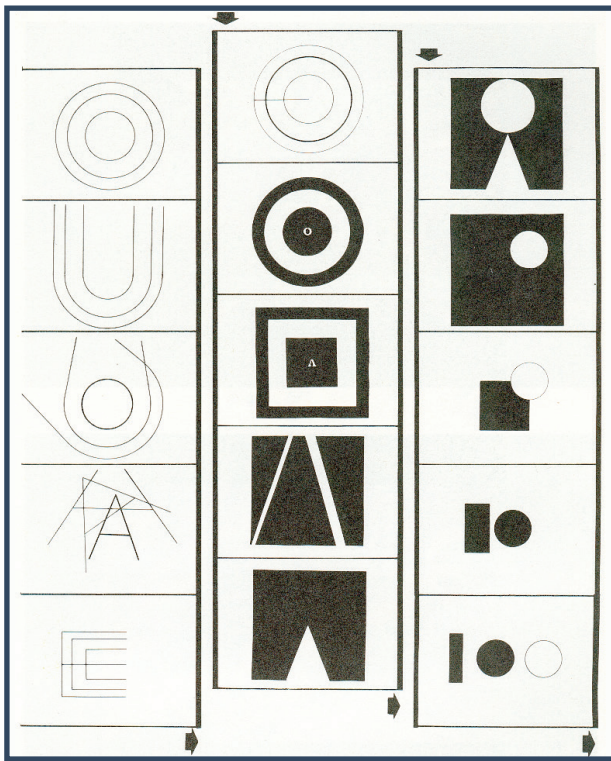
ruído que podem igualmente ser parte integrante de um videopoema. Dada toda esta confluência sígnica, no conjunto, é criada uma imagem animada complexa que Melo e Castro designa, de forma algo rebarbativa mas também indiscutivelmente expressiva, como “verbi-voco-sonoro-visual-colorida-dinâmica” (1996b: 143), dado que apela a uma percepção sinestésica de inegável amplitude.

### 3. ETAPAS DE UM PERCURSO POÉTICO – O CASO DE E.M. DE MELO E CASTRO

“Roda Lume”, de 1969, foi o primeiro videopoema de Melo e Castro (1996b: 144 e ss). Depois de ter elaborado poemas em materiais tangíveis (papel, mas também têxteis, plástico, madeira ou pedra), o autor resolveu explorar as potencialidades poéticas de imagens virtuais desmaterializadas, o que significa que a realização deste videopoema resultou do impulso para utilizar novos meios tecnológicos para a produção poética. A preto e branco, este videopoema consistia basicamente na animação de letras e formas geométricas previamente escritas à mão, sendo a animação feita com edição direta na câmara, registando imagem após imagem (Figura 1).



**Figura 1** – Três momentos de “Roda Lume” (1969), de Melo e Castro (in Melo e Castro, 1988: s/p)



**Figura 1a** – Esquemas gráficos do storyboard de “Roda Lume” (1969), de Melo e Castro (in Melo e Castro, 1988: s/p)

Um guião foi previamente elaborado com a sequência das imagens e o respetivo tempo. O som, produzido pelo próprio poeta, consistindo numa leitura improvisada das imagens, foi acrescentado posteriormente<sup>4</sup> (Figura 1a).

Em 1985 (na sequência de uma oportunidade proporcionada pelo Instituto Português de Ensino à Distância e mais tarde pela Universidade Aberta), o autor teve a possibilidade de usar estúdios de televisão para explorar as potencialidades criativas oferecidas por novo equipamento eletrónico e digital então instalado, tendo elaborado o projeto *Signagens*, que desenvolveu até 1989<sup>5</sup>.

Inicialmente, este projeto consistia basicamente em promover uma tradução intersemiótica de poemas visuais impressos para o novo medium, conferindo efetivamente a letras e palavras a animação e dinâmica já implícitas nas suas versões impressas. Assim, o autor produziu um conjunto de videopoemas baseados quase exclusivamente em poemas pré-existent, dos anos 60, principalmente os seus próprios poemas dessa época, pelo que esta fase poderá considerar-se de transição e ainda não verdadeiramente inaugural de uma videopoesia, o que só viria a acontecer quando Melo e Castro encetou um novo período, no qual explorou as possibilidades virtuais específicas do vídeo para a produção de textos poéticos originais sem recorrer a poemas previamente criados fora desse meio, e usando inclusive imagens já geradas com recurso ao computador (Figura 2)<sup>6</sup>.

Após *Signagens*, surge, em 1993, *Sonhos de Geometria*, uma meditação visual, dividida em cinco videopoemas, sobre a transformação das formas no espaço e no tempo<sup>7</sup>.

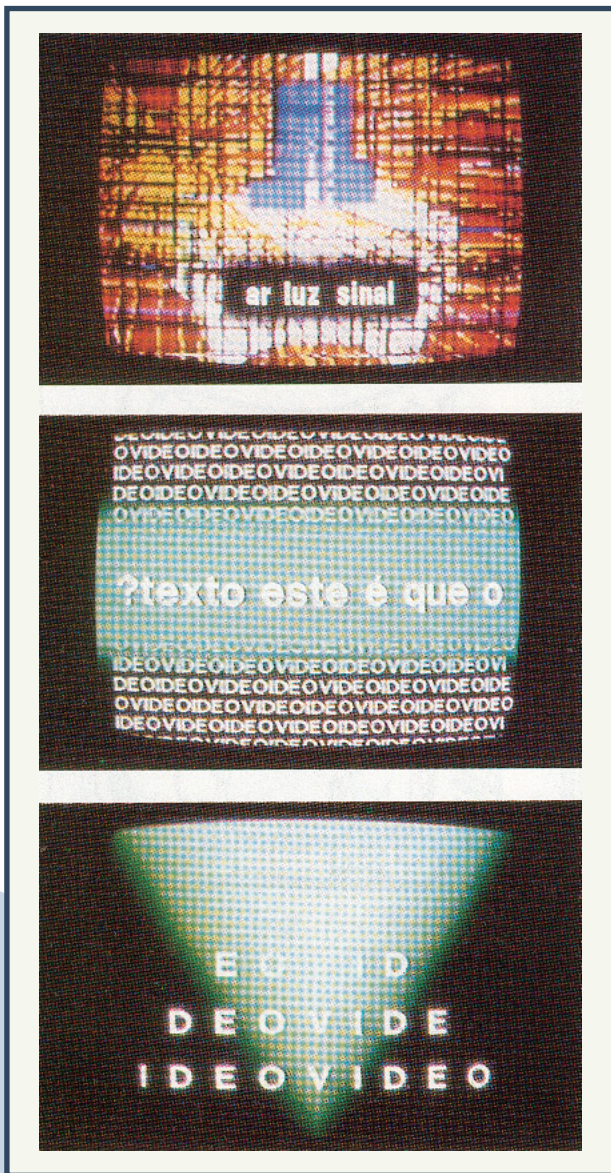
<sup>4</sup> Este videopoema foi exibido num magazine televisivo literário, em 1969, e, segundo o autor, produziu um escândalo entre os telespectadores, tendo sido mais tarde destruído pela RTP, por ter sido considerado sem interesse. O autor guardou o guião e teve a possibilidade de construir uma nova versão em 1986. Nesta versão, de 2'58", a banda sonora é diferente dado que o autor, não tendo guardado nenhuma cópia da sua leitura improvisada da primeira versão, teve de elaborar uma outra procurando de memória reconstruir a primeira.

<sup>5</sup> Neste contexto, foram produzidos os seguintes videopoemas: “As Fontes do Texto” (8'30”), “Sete Setas” (1'29”), “Sede Fuga” (1'23”), “Rede Teia Labirinto” (2'12”), “Vibrações” (4'13”) “Um Furo no Universo” (2'), “Come Fome” (1'44”), “Hipnotismo” (33”), “Ponto Sinal” (3'55”), “Polígono Pessoal” (8'15”), “O Soneto Oh!” (5'34”), “Objectotem” (5'37”), “Escrita da Memória” (2'14”), “Concretas Abstracções” (1'30”), “Dialuzando” (5'). Alguns fotogramas de alguns destes trabalhos estão disponíveis em Melo e Castro, 1994, secção “infopoesia/videopoesia – 1985/93”: 193-215.

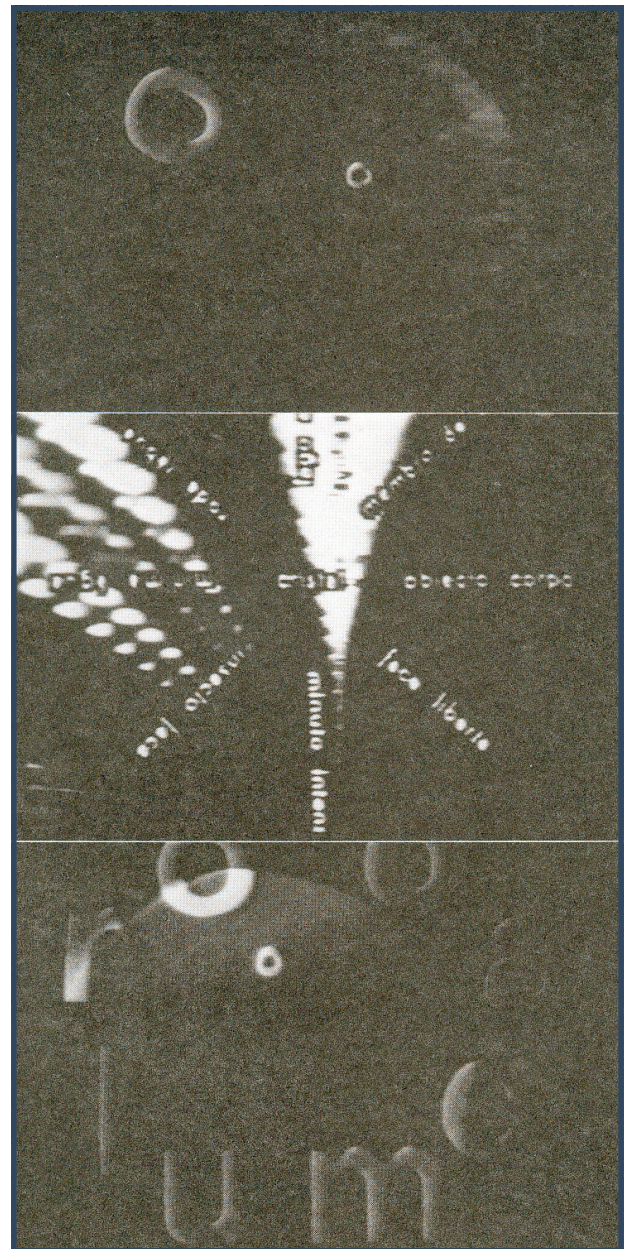
<sup>6</sup> Neste contexto, foram produzidos os seguintes videopoemas: “Poética dos Meios” (9'50”), “Infografitos” (5'24”), “Ideovideo” (7'50”), “Metade de Nada” (5'55”), “Do Outro Lado” (5'), “Vibrações Digitais Dum Protocubo” (5'20”). Alguns fotogramas de alguns destes trabalhos estão disponíveis em Melo e Castro, 1994, secção “infopoesia/videopoesia – 1985/93”: 193-215.

<sup>7</sup> Quando terminou o projecto *Signagens*, em 1989, o autor viu-se confrontado com a dificuldade de encontrar um estúdio adequado para continuar as suas experimentações. Depois de várias tentativas frustradas, decidiu instalar o seu próprio estúdio em casa, munindo-o com equipamento de pouco valor comercial, mas ainda em boas condições de utilização. Uma das obras produzida neste contexto foi *Sonhos de Geometria*, publicada em Cuenca, Espanha, em 1993, numa cassete VHS, pela editora Menu, sob a direção de Juan Carlos Valera.

O primeiro videopoema, “Sonho dos Bisontes Geométricos de Lascaux” é uma evocação dos enigmáticos desenhos pré-históricos, acentuando a importância do contraste entre a luz e o escuro na produção daquelas imagens; o segundo, “Sonho de Pitágoras” é alusivo ao nascimento dos símbolos numéricos e ao famoso teorema; o terceiro, “Sonho de Euclides” encena a geometria euclidiana nas duas dimensões, na expectativa da terceira, as leis da perspectiva; o quarto, “Sonho de Mandelbrot” mostra nuvens, árvores e diversas outras formas da natureza como fontes da geometria fractal;



**Figura 2** – Três momentos de videopoemas da série Signagens (1987/88), de Melo e Castro (in Melo e Castro, 1988: s/p)



**Figura 3** – Três momentos de *Sonhos de Geometria* (videopoema 5: “Sonho de Melo e Castro”) (1993), de Melo e Castro (in Melo e Castro, 1994: 212)

finalmente, no quinto, “Sonho de Melo e Castro”, o poeta reutiliza o seu primeiro videopoema “Roda Lume”, estabelecendo uma relação intertextual com outros poemas seus, configurando assim o seu sonho de afirmação de novas formas de criação, leitura e fruição poéticas<sup>8</sup> (Figura 3).

#### 4. O PROJETO BRASILEIRO VÍDEO POESIA – POESIA VISUAL

Com os recursos da informática, também no Brasil, os poetas fundadores de Noigandres (os irmãos Campos e Pignatari) e outros artistas como Arnaldo Antunes (poeta, músico, artista multimidiático) e Júlio Plaza (designer e artista plástico), entre outros, passaram a investigar e a experimentar as potencialidades que os media eletrônicos proporcionam para a elaboração de uma poesia em movimento, que busca efeitos de tridimensionalidade, a que se acrescenta ainda a componente sonora. Neste contexto, assume especial importância o projeto *Vídeo Poesia – Poesia Visual*, composto por 6 poemas (“Bomba” e “SOS”, de Augusto de Campos; “Parafísica”, de Haroldo de Campos; “Femme”, de Décio Pignatari; “Dentro”, de Arnaldo Antunes e “O Arco-Íris no Ar Curvo”, de Júlio Plaza) e realizado no Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI), da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo<sup>9</sup>.

Os poemas que compõem o *Vídeo Poesia* foram originalmente pensados na bidimensionalidade do papel e a preto e branco<sup>10</sup>, tendo o processo de animação passado por diversas etapas com a colaboração de várias pessoas<sup>11</sup>.

Para Augusto de Campos (apud Araújo, 1999: 28), a experiência com o grupo de computação gráfica, de que resultaram trabalhos de excelente resolução técnica, representou simultaneamente a abertura de grandes perspectivas para o futuro, embora também acentue o caráter precursor da poesia concreta no campo da poesia computadorizada ao lembrar que, na década de 50, essa poesia já materializava “estruturas verbivoco-visuais”. Afirma o poeta (cit. in Araújo, 1999: 28):

<sup>8</sup> Na maior parte dos seus videopoemas, o autor utiliza música eletrônica, especialmente a composta pelo duo Telectu (Jorge Lima Barreto e Vitor Rua), uma música minimal repetitiva que o poeta considera adequada à natureza da sua videopoesia.

<sup>9</sup> O LSI é um centro de estudos que possibilita a pesquisa nos campos de processamento de imagens e computação gráfica, para o que dispõe de uma série de recursos de hardware e software especializados. Um dos equipamentos a que Ricardo Araújo (1999: 16) dá destaque, na área da pesquisa sobre imagens computadorizadas, é o equipamento gráfico Silicon Graphics SGI 4D 480/VGX, adquirido em 1991. Aliás, o projeto *Vídeo Poesia – Poesia Visual* foi uma idealização que surgiu a partir da chegada daquele equipamento. Como explica Araújo (1999: 17), “a questão do binômio poesia/imagem sugeriu-[lhes], naturalmente, a equação poesia/computação gráfica em correlação com práticas poéticas ligadas à Poesia Concreta”. O período de elaboração destes trabalhos foi de Janeiro de 1992 a Maio de 1994, data da finalização e edição numa cassete de vídeo, com aproximadamente 7 minutos, de todos os poemas do projeto. O *Vídeo Poesia* foi o resultado de um esforço conjunto de investigadores das áreas de engenharia eletrônica e arquitetura e do grupo de poetas ligados à (ou influenciados pela) poesia concreta. Então, os poemas foram realizados não só pelos poetas, mas também por técnicos, apontando para uma modalidade frequente da autoria em literatura computadorizada que é a das parcerias.

<sup>10</sup> Porém, alguns poemas tinham já passado por experiências tridimensionais e a cores. É o caso do poema “Bomba”, de A. de Campos, que passou por uma experiência holográfica, em “Ideologia”, exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea, da Universidade de São Paulo, em novembro e dezembro de 1987. Nesta exposição foram apresentados os trabalhos de holografia, executados por Moysés Baumstein que, para além do poema “Bomba”, reconfigurou outros trabalhos de Décio Pignatari, Julio Plaza e Wagner Garcia.

<sup>11</sup> Como descreve Araújo (1999: 21-6), o processo de animação foi dividido em três etapas. Em primeiro lugar, poetas e engenheiros estabeleciam no roteiro algumas diretrizes básicas dos poemas, como, por exemplo, que espécie de animação e efeitos seriam utilizados e que cores seriam usadas; a fase seguinte era a do design ou montagem gráfica desse roteiro, uma espécie de storyboard, com que se obtinha de forma detalhada toda a animação que seria desenvolvida no computador, incluindo a história de cada etapa do poema, como a escolha de cores, de luz, dos ângulos e aberturas das câmaras e os efeitos plásticos provenientes da animação; por último, a terceira etapa era a da execução do trabalho diretamente no computador.

A articulação dos procedimentos de alta definição cinética dos supercomputadores gráficos com os recursos sonoros de um estúdio também computadorizado (gravação em vários canais, decomposição fônica, montagens e superposições, ecoizações e outros efeitos) permite que se chegue de modo mais cabal à materialização das estruturas verbivocovisuais prenunciadas pela Poesia Concreta. (...) Não é o caso de fetichizar as novas mídias: o simples domínio de suas técnicas, por si só, não transforma ninguém em grande artista ou grande poeta. Mas é certo que a sua presença é inspiradora e o seu conhecimento extraordinariamente relevante para a definição dos novos rumos da poesia<sup>12</sup>.

Haroldo de Campos (cit. in Araújo, 1999: 28), ao falar da sua participação no LSI, também a inscreve na sequência lógica das diretrizes ditadas pela poesia concreta: “quando surgiu oportunidade de trabalhar em um nível de grandes recursos tecnológicos, (...) pareceu-me, então, que esse encontro era uma consequência natural das premissas de trabalho que os poetas vêm desenvolvendo desde os anos 50”.

Por seu turno, Décio Pignatari (apud Araújo, 1999: 29) relata que no ano de 1964 já estivera na Escola Politécnica para aliar poesia e linguagem computadorizada. Para o poeta, a experiência no LSI converteu-se num trabalho concreto, enquanto que a de 64 se traduziu mais num sucesso “comercial” do que poético.

Podemos, pois, concluir que o projeto *Vídeo Poesia* se alicerça em premissas que já estavam lançadas na prática concretista e que, como também sublinha Araújo (1999: 31-2), “ganham nova dimensão, ou seja passam do reino da virtualidade para se tornarem realidade na (...) poética desenvolvida por Arnaldo Antunes e Júlio Plaza, que evidenciam grandes afinidades com a estética oriunda do grupo ‘Noigandres’”.

Júlio Plaza (cit. in Araújo, 1999: 29-30) refere-se ao projeto como uma relação interdisciplinar entre a literatura, o código verbal e a linguagem dos media:

Este é um projeto que relaciona arte e poesia com alta tecnologia. Com relação à tecnologia, eu gostaria de dizer que ela tem dois vetores: um vetor conservador, de memória, e um vetor inovador, de criação. Então me parece que todos nós estamos coincidindo nesse projeto, na relação inovadora com a tecnologia.

Arnaldo Antunes, um artista multifacetado, realça a importância de a poesia se incorporar a outras formas de comunicação, tais como o cinema e o vídeo, para criar novas formas de linguagem. Segundo o poeta (cit. in Araújo, 1999: 30), “a primeira coisa que [o] seduziu nessa idéia (...) foi a questão da inserção de movimento na palavra escrita”.

#### 4.1. ANÁLISE DE VIDEOPOEMAS

A primeira versão do poema “Bomba”, de A. de Campos, é de 1986, quando foi publicado a preto e branco na contra-capa do caderno literário “Folhetim”, nº 565, editado pelo jornal *Folha de S. Paulo*. Na sua elaboração o poeta utilizou caracteres do tipo Letraset, revelando proceder a uma seleção minuciosa de tipos e letras estilizadas para representar o elemento verbal nas suas composições (Figura 4).

<sup>12</sup> O artigo, do qual foi extraída esta passagem, foi originalmente publicado no jornal *Folha de São Paulo*, “Mais!”, 16.05.1996: 6-7.

Nesta versão, o poema já procurava sugerir um espaço tridimensional e explorava o campo significante e espacial, não só em termos gráficos, mas também propondo uma estrutura “sintético-ideogramática”, verbivocovisual, por intermédio da articulação de dois significantes, com afinidades imagético-acústicas: “poema” e “bomba”.

O poema apresenta-se como um quadro cinético do movimento de uma explosão, sugerida através de uma dança de letras e uma arquitetura geométrica. Toda esta organização assume uma forma lógica, a partir das escolhas das consoantes e vogais que compõem os morfemas em jogo.

As palavras “poema” e “bomba” iniciam-se por consoantes oclusivas, uma surda (“p”) e uma sonora (“b”); ao mesmo tempo, há uma coincidência de tons (“o”) e nos segmentos “mb” e “em” há uma evidente simetria e, em Letraset, uma semelhança gráfica entre “e” e “m”; finalmente, os dois vocábulos terminam em “a”<sup>13</sup>. Como assinala Araújo (1999: 43), um par de oclusivas (p e b) abre os dois significantes do poema, supondo uma oclusão completa seguida de uma abertura brusca (explosão). Aliás, também é possível usar o termo “explosivas” para referir oclusivas, evidenciando a fase de explosão que se produz no momento da abertura da oclusão, quando o ar, comprimido na boca, sai bruscamente. Por isso, para além da sugestão imagética da deflagração de uma bomba, o poema comporta igualmente a sugestão fónica do som produzido por uma tal explosão. Neste sentido, a “Bomba” estilizada, dilacerada, detonada, mostra os seus nítidos contornos numa “estrutura ideofónica”. A confirmá-lo está o facto de, como demonstra Araújo (1999: 45), o poema poder ser decomposto em prismas sonoros e visuais (Figura 4a):



Figura 4 – “Bomba” (1986), de Augusto de Campos (in Araújo, 1999: 37)

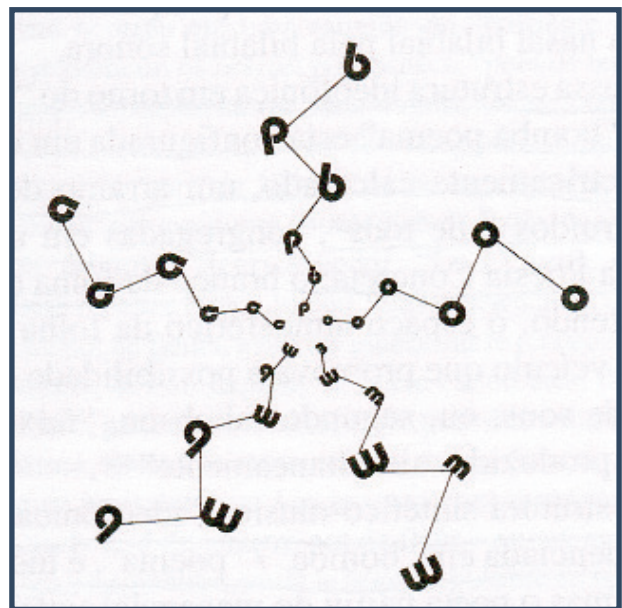


Figura 4a – Esquematização da “estrutura ideofónica” do poema “Bomba” (1987), de A. de Campos (in Araújo, 1999: 45).

- 1º raio – b/ p/ b/ p/ b/ p
- 2º raio – o/ o/ o/ o/ o/ o
- 3º raio – m/ e/ m/ e/ m/ e
- 4º raio – b/ m/ b/ m/ b/ m
- 5º raio – a/ a/ a/ a/ a/ a

<sup>13</sup> Na impossibilidade de localizar exatamente o tipo de letra utilizado pelo poeta recorremos a outros (Century Gothic e Lucida Console) com a intenção de pôr em evidência sobretudo as inter-relações gráficas que ocorrem no poema.

Efetivamente, nalguns raios, as aproximações ou oposições fonéticas cedem lugar a aproximações ou oposições visuais; ou seja, “b/p” do primeiro raio, “o” do segundo, “m/ε” do terceiro, e “a” do quinto equivalem-se visualmente, pois nesses raios, as letras, mesmo quando são distintas, assumem a mesma peculiaridade visual. De facto, do carater “b” obtém-se o “p” e também o “m” (em Letraset) transforma-se em “ε”, em ambos os casos por efeito de rotação. Portanto, observando apenas o aspeto visual, o único raio que destoa dos outros é o 4, no qual se encontra a oposição “b/m”, signos que não produzem efeitos de semelhança, idêntica à que se verifica nos outros raios. No entanto, do ponto de vista fonético, este raio comporta uma oclusiva e uma constrictiva, no caso uma bilabial sonora e uma nasal bilabial, havendo, portanto, uma certa afinidade fonética (ambas são bilabiais). Dito isto, este raio pode eventualmente sintetizar as duas configurações gráficas em torno das quais evolui o poema, como aliás se depreende da explicação de Campos (cit. in Araújo, 1999: 51):

Eu alterei as letras das palavras “poema” e “bomba” de maneira que elas se aproximassem o mais possível, de modo que eu tivesse praticamente duas letras só, a partir das quais todas as outras letras se desenvolviam. Então eu já vim com um lettering muito especial, com uma proposta definida.

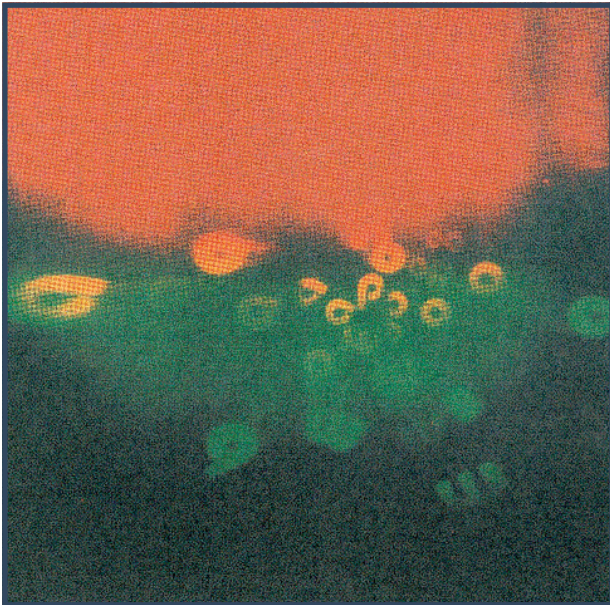
Dessa forma gráfica, o poema passou por outra experimentação, holográfica, através de uma adaptação de Moysés Baumstein, como já referimos (Figura 4b). Nesta versão, a deambulação dos signos e a variação cromática intensificam-se, acentuando o carácter isomórfico de uma explosão causada por uma bomba<sup>14</sup>.

Em 1992, foi transferido para o terreno da computação gráfica. Nesta versão, os efeitos gráficos e sonoros das versões anteriores são virtualizados (Figura 4c), com as palavras “poema” e “bomba” projetadas num movimento centrífugo, como estilhaços de uma granada que partem do centro do ecrã, numa expansiva explosão cinético-catódica, para fora do ecrã, como que tentando atingir o leitor-espectador<sup>15</sup>. O poema explode, centrifuga, tornando assim ainda mais flagrante na sua estrutura a propriedade de denotar/detonar a qualidade do objeto representado.

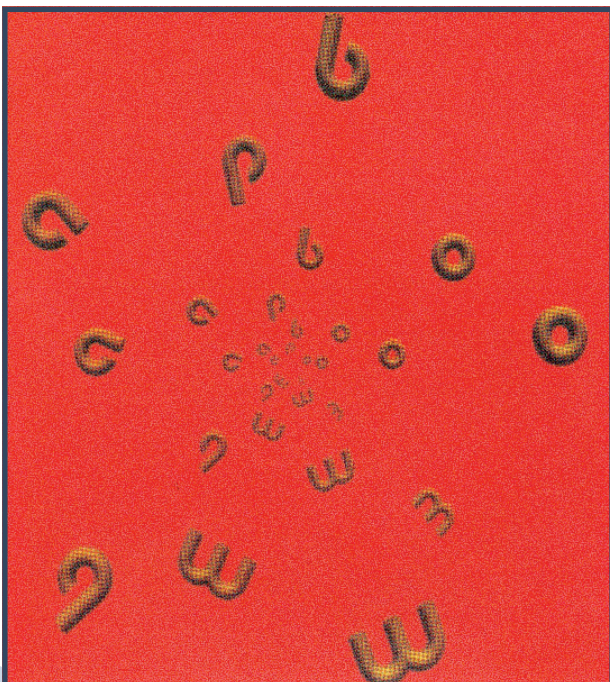
Esta estrutura “sintético-ideogramática”, ideofónica, verbivocovisual, em torno do “poema bomba” ou da “bomba poema”, aponta para uma auto-referencialidade que já vimos ser característica marcante em poemas com acentuada ênfase estrutural. Porém, como assinala Araújo (1999: 46), o poeta partiu do manancial mallarmeano-sartriano, recompondo, em sintonia com a tradição literária, os efeitos de um episódio envolvendo a “bomba-poética”.

<sup>14</sup> Referindo-se à versão holográfica deste poema, A. de Campos (cit. in Araújo, 1999: 49) explica: “Este poema nasceu para mim de uma reflexão em torno das possibilidades exploratórias da holografia (...). Ocorreu-me, ainda uma vez, tirar partido das projeções espaciais do holograma em vários planos, a partir das relações de proximidade-e-semelhança das duas palavras-chave “poema” e “bomba”, com ênfase na inversão “p” e “b” (...) a que se acresce a contaminação do “a” e do “o”, assimilados à mesma célula gráfica, ao lado da redução do “e” e do “m” a um único signo. Esses recursos me ajudaram a projetar o i-cone verbal: dentro de um cone de círculos concêntricos em perspectiva, uma explosão genético e/ou cósmico-vocabular, que pretendo fazer chegar, de dentro para fora, à percepção do espectador”.

<sup>15</sup> O poema “big bang” (s/d), de Julien d’Abrigeon apresenta uma estrutura muito idêntica à do poema de Campos, com as letras e respectivas cores e movimentos a sugerirem a explosão cósmica evocada no título do poema. Ver URL: <http://www.ubu.com/contemp/dabrigeon/bigbang.swf> (Junho 2004).



**Figura 4b** – Um ponto de vista de “Bomba” (1987), de A. de Campos, na adaptação holográfica de Moysés Baumstein (in Araújo, 1999: 151)



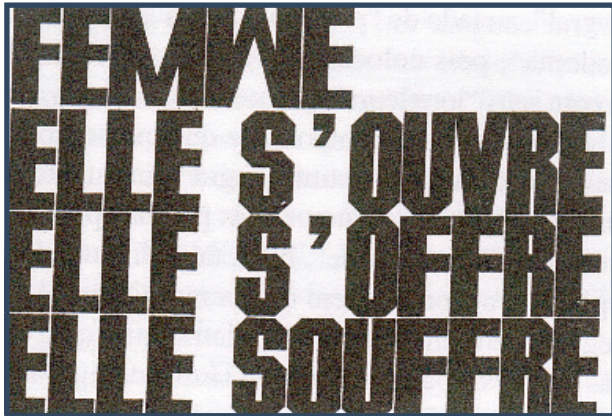
**Figura 4c** – Um momento de “Bomba” (1992), de A. de Campos (sonorização de A. de Campos e Cid Campos, modelagem e adaptação de Alexandre Schalc Leal. U-Matic, SHVS. Duração: 90”) (in Araújo, 1999: 149)<sup>16</sup>

De facto, este episódio teve uma primeira sedimentação na afirmação de Mallarmé: “não conheço outra bomba senão um livro” (“je ne connais pas d’autre bombe qu’un livre”) (Mallarmé cit. in Mondor, 1941: 670), a que pode acrescentar-se a compreensão que Sartre (1986: 157) teve do episódio da “bomba-poema”, refletida na sua sintética e ideogramática declaração: “o poema é a única bomba” (“le poème est la seule bombe”).

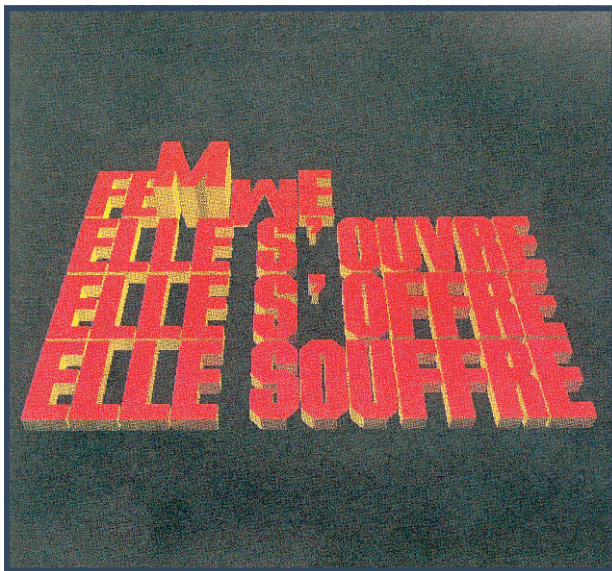
Um outro poema, “Femme” (“Mulher”) de Décio Pignatari, publicado inicialmente a preto e branco, no caderno de cultura “Folhetim”, nº 581 de 10 de Abril de 1987 (Araújo, 1999: 89) (Figura 5), foi um dos últimos a ser concluído no LSI.

Na sua versão em videopoema (Figura 5a), a letra “M”, mais destacada do que na primeira versão através de um efeito contrastante de alto com baixo relevo a sublinhar ainda mais a inversão posicional confere ao poema uma carga de sugestividade erótica. Logo, a letra “M”, neste sentido ou na sua variante, pode ser entendida como um ícone evocativo da feminilidade. Para além da referida inversão, ocorre também a substituição pronominal desta palavra, quando cede lugar a “ELLE” (ela), sendo que as duas palavras evocam uma outra, “femelle” (fêmea), contribuindo assim, por efeito de sugestividade fonética, para adensar a conotação de feminilidade e erotismo do poema, confirmado textualmente pelos verbos “S’OUVRE, S’OFFRE” (abre-se, oferece-se). Estes verbos reflexivos, quando conotados com ações do universo feminino, contribuem para configurar um ambiente erótico no poema e estão contornados pela letra “S”, também de grande carga sugestiva, tanto no aspeto sonoro (sibilante, insistente, dando lugar a uma aliteração) quanto no aspeto visual (serpenteante, insinuante, envolvente).

<sup>16</sup> O poema encontra-se também disponível em URL: [http://www.ubu.com/historical/decampos\\_a/decampos\\_a6.html](http://www.ubu.com/historical/decampos_a/decampos_a6.html) (Junho 2004) com a particularidade de nesta versão se verificar uma alternância rápida entre fundo vermelho e fundo amarelo, provocando uma espécie de contraste explosivo que reafirma a orientação visual do poema.



**Figura 5** – “Femme” (1987), de Décio Pignatari (in Araújo, 1999: 89)



**Figura 5a** – “Femme” (1994), de Décio Pignatari (com leitura em português, francês, espanhol e inglês de Décio Pignatari, acompanhamento musical de Livio Tragtenberg e Wilson Sukorski, modelagem e adaptação em “3D Studio” de Leonardo Cadaval, SVHS. Duração: 90”) (in Araújo, 1999: 157)

Porém, a paronomásia “S’OUVRE” “S’OFFRE” “SOUFFRE” (abre-se, oferece-se, sofre), sendo que a terceira palavra resulta praticamente da fusão das duas anteriores, permite conferir a este poema

uma intencionalidade que, a nosso ver, o situa para além de um poema erótico, já que contribui para introduzir uma densidade dramática, sugerindo um cuidado especial para com a condição feminina no relacionamento amoroso<sup>17</sup>.

Nesta versão, o movimento reduzido à oscilação das letras, a cor (vermelho e amarelo), o efeito de relevo conferido às letras e as sonorizações em diferentes línguas parecem-nos representar acréscimos muito rudimentares à versão original, a ponto de, em nossa opinião, não serem suficientes para conferir a este poema uma natureza verdadeiramente diferente da sua versão impressa inicial. Esta opinião parece aliás ser confirmada por Leonardo Cadaval, técnico que discutiu com o poeta a passagem do poema para o computador, quando este (cit. in Araújo, 1999: 138) defende que o computador poderia ser mais explorado no trabalho de elaboração poética, mas, para isso, seria necessário fugir dos “resquícios do papel”:

Os poetas não estavam explorando tudo o que o computador podia dar. (...) Pode-se viajar muito mais na máquina e aproveitar os recursos da tridimensionalidade das coisas, da confecção do poema. Dá para fazer muito mais coisas, mas a linguagem tem ainda resquícios do papel, da visão 2D. Esse é um processo que tem de ser continuado para se fazer a mudança de mídia.

É também essa a posição de Melo e Castro para quem a constituição de uma verdadeira videopoesia se verifica não tanto na transposição de poemas impressos para versões vídeo, mas sim com a produção de trabalhos originais, com os quais os poetas possam explorar as potencialidades que o medium oferece para fins estéticos.

<sup>17</sup> Pignatari (cit. in Araújo, 1999: 94) explica que esta produção em vídeo do poema “Femme” “foi realizada depois de um sonho de 30 anos: quando [tentou] fazer poesias em computadores no Centro de Cálculo Numérico da Escola Politécnica da USP, em 64”. Quando questionado sobre se a poesia computadorizada será um caminho válido para a poesia, Pignatari (cit. in Araújo, 1999: 96 e ss) sustenta que “esse é um dos caminhos. Sem dúvida nenhuma. Este é um caminho que veio para ficar”, defendendo ainda que “o *Vídeo Poesia* é uma evolução genética da Poesia Concreta”.

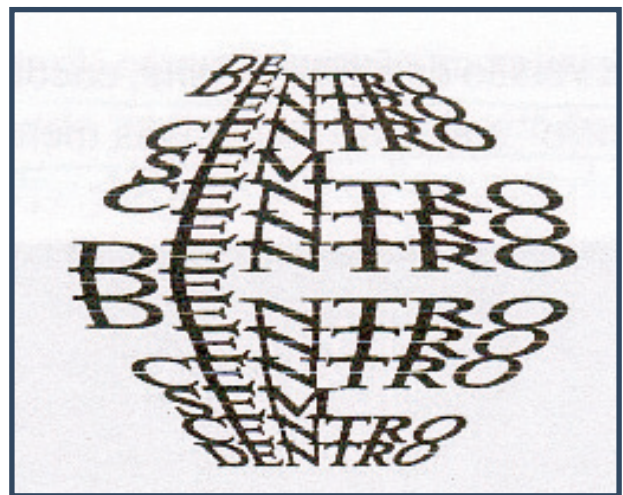
Um outro poema deste projeto *Vídeo Poesia*, “Dentro”, de Arnaldo Antunes, apesar de também ter sido publicado, inicialmente, na sua forma gráfica, a preto e branco, no conjunto de poemas intitulado *Tudos* (1990;1998) constitui, em nosso entender, um exemplo de um interessante processo de transposição.

Na sua primeira versão, o poema já procurava um efeito de animação em que os significantes “dentro”, “centro”, entre outros, passam por um processo de distorção (Figura 6). Além disso, como nota Araújo (1999: 103), assiste-se também a um peculiar jogo de palavras: “dentro” e “centro” desarticulam-se foneticamente em “de” e “sem”, com cada um dos significantes do poema a passar por sucessivas metamorfoses (de + entro = dentro; sem + entro = centro). Por outro lado, “dentro” e “centro” apontam para uma ponderabilidade significativa de todos os outros significantes (“intro”, “em”, etc.) do poema, que se aliam a esses dois pólos equitativos.

Um outro avanço na trajetória deste poema ocorreu na obra *Nome*<sup>18</sup> em cuja parte gráfica, ou seja, no livro, surgem três versões. Na primeira, o poema apresenta-se com a mesma forma gráfica, como fora concebido na edição de *Tudos*; a única variante é a mudança do fundo de uma edição para a outra (na primeira, os significantes que compõem o poema estavam dispostos numa superfície branca; no álbum *Nome*, os significantes em branco surgem sobre uma superfície preta). Na segunda versão, encontramos apenas o vocábulo “dentro”, sofrendo sucessivas metamorfoses (Figura 6a). Finalmente, na terceira versão, o material verbal de “dentro” surge projetado sobre o interior da garganta do poeta. Antunes submeteu-se a uma endoscopia e durante a filmagem articulava a sua glote para emitir os fonemas que compõem o poema. Além disso, a distorção, que na primeira versão estava reduzida ao aspecto gráfico, acentua-se com o trabalho de animação realizado com o computador e expande-se também à dimensão sonora. Portanto,

nesta versão, acrescentada das dimensões imagética e sonora, assistimos ao movimento de “dentro” do poeta, como evidência de exteriorização dessa experiência poética (Figura 6b).

A análise destes videopoemas permite-nos constatar que no momento de fruição estética o leitor encontra obras que se apresentam numa casete de vídeo, um suporte analógico, não digital, que, não obstante as suas potencialidades quanto ao movimento, manipulação da cor e outros signos não-verbais ou inter-relação espaço/tempo, impõe, por outro lado, limitações tais como, por exemplo, a linearidade (conquanto o poeta possa intencionar efeitos de deslinearização, os textos constituem uma animação sequencial, sem possibilidade de estruturação hipertextual) e a escassa possibilidade de o leitor interferir realmente sobre os textos, senão em relativa medida (parar, abrandar ou acelerar a animação ou regular a luminosidade), o que, em nosso entender, não configura senão um quadro rudimentar de interatividade.



**Figura 6** – “Dentro” (1990), de Arnaldo Antunes (in Antunes, 1990;1998: s/p; Araújo, 1999: 101)

<sup>18</sup> Álbum com cd, livro e vídeo, com realização de Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Kiko Mistrorigo, Zaba Moreau (São Paulo: BMG Ariola Discos, 1993).



**Figura 6a** – “Dentro” (1993), de Arnaldo Antunes (in Antunes, 1993: s/p; Araújo, 1999: 102)



**Figura 6b** – Um momento de “Dentro” (1993), de Arnaldo Antunes (sonorização de Arnaldo Antunes, Arto Lindsay e Rodolfo Stroeter, computação gráfica de Leonardo Scherer. Betacam. Duração: 1’) (in Araújo, 1999: 161)

Por tudo isto, parece-nos que a videopoesia poderá ser entendida como uma etapa histórica no âmbito da pesquisa de uma poesia intermediática eletrônica, aliás rapidamente vencida em virtude de o computador abarcar e transcender tecnologicamente o vídeo, na medida em que permite alcançar objetivos já atingidos pela videopoesia, mas também explorar importantes desideratos nas dimensões textual (flexibilidade) e comunicativa (interatividade), que o vídeo não possibilita de modo tão satisfatório<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Na atualidade, o trabalho de Melo e Castro na linha da poesia intermediática eletrônica é realizado em computador. Ver Melo e Castro 1996a, especialmente a secção dedicada aos infopoemas da série *The Cryptic Eye* (75-89) e a dedicada aos “poemas cibervisuais” (91-101) e ainda 1998a e 1998b: 151-78. Quanto a A. de Campos, de entre os autores brasileiros mencionados aquele que continua a empreender de forma mais sistemática a pesquisa nesta tendência, também passou a usar prioritariamente o computador para esse fim.

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, A. (1993). *Nome* (livro, cd e vídeo). São Paulo, BMG Ariola Discos.
- ANTUNES, A. (1998). *Tudos*. 4ª ed. S. Paulo, Iluminuras [1990].
- ARAÚJO, R. (1999). *Poesia Visual – Vídeo Poesia*. São Paulo, Perspectiva.
- BUESCU, H. C. (1998). *Em busca do autor perdido – Histórias, concepções, teorias*. Lisboa, Edições Cosmos.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990). “The Literary System”, in *Poetics Today*, 11.1, pp. 27-44.
- GUILLÉN, C. (1971). *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton, Princeton UP.
- LEVIN, D. M., ed. (1993). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley e Los Angeles, U of California P.
- LOVEJOY, M. (1989). *Postmodern Currents – Art and Artists in the Age of Electronic Media*. Ann Arbor e Londres, UMI Research Press.
- MELO E CASTRO, E. M. de (1965). *A proposição 2.01*. Lisboa, Ulisseia.
- MELO E CASTRO, E. M. de (1985-1989). *Signagens* (videopoesia, 60’). Lisboa, Universidade Aberta.
- MELO E CASTRO, E. M. de (1986). *Roda Lume* (videopoema, 2’58”). Lisboa, espólio do autor [1969].
- MELO E CASTRO, E. M. de (1988). *Poética dos Meios e Arte High Tech*. Lisboa, Vega.
- MELO E CASTRO, E. M. de (1993). *Sonhos de Geometria* (videopoesia, 30’). Cuenca, Menu.
- MELO E CASTRO, E. M. de (1994). *Visão visual 1961-1993*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- MELO E CASTRO, E. M. de (1996a). *Finitos Mais Finitos – Ficção Ficções*. Lisboa, Hugin.
- MELO E CASTRO, E. M. de (1996b). “Videopoetry”, in Eduardo Kac (ed.): 138-49.
- MELO E CASTRO, E. M. de (1998a). *algoritmos: infopoemas*. São Paulo, Musa Editora.
- MELO E CASTRO, E. M. de (1998b). “Uma transpoética 3D”, in *Dimensão*, 27, pp. 151-78.
- MENEZES, P. (1994a). *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo, Experimento.
- MENEZES, P. (1994b). *Poetics and Visuality: A Trajectory of Contemporary Brazilian Poetry*. Trad. Harry Polkinhorn. San Diego, San Diego State UP [1991].
- MITCHELL, W. J. T., ed. (1980). *The Language of Images*. Chicago e Londres, U of Chicago P.
- MITCHELL, W. J. T., ed. (1984). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago e Londres, U of Chicago P.

MITCHELL, W. J. T., ed. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago e Londres, U of Chicago P.

PERLOFF, M. (1978). *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago e Londres, U of Chicago P.

PERLOFF, M. (1998). *Poetry On & Off the Page: Essays for Emergent Occasions*. Evanston, ILL, Northwestern UP.

WEBSTER, M. (1995). *Reading Visual Poetry after Futurism: Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*. Nova Iorque, Peter Lang Publishing.



## ABÍLIO: AS MANUFACTURAS DA ESCRITA<sup>1</sup>

Eunice Ribeiro



Figura 1 - Abílio, Corporis christi.

Talvez a congenial modéstia. Talvez o autodidactismo artístico. Talvez a antipatia das instituições.

Talvez o alheamento das rotas consagradas do *marketing*. Talvez tudo isso, mais ou diverso deslustrasse e obscurecesse o reconhecimento de Abílio nos círculos intelectuais, académicos e artísticos nacionais. Um olhar rápido pela sua bio-bibliografia<sup>2</sup> basta para nos revelar um percurso de propícia marginalidade: publicações em exclusiva edição de autor; exposições individuais realizadas, com frequência, em escolas da Maia e do Porto; participação em numerosas exposições colectivas, muitas, porém, fora do país e por via postal; escassas referências antológicas e críticas no meio português; mais escassas entrevistas...

Nascido em 1926, na Maia, cidade onde fixaria residência, Abílio-José Santos, de seu nome completo, foi aluno do Instituto Industrial do Porto sem chegar a concluir o curso de Máquinas e Electrotecnia; era então já evidente, segundo o testemunho de amigos e antigos companheiros, a sua tentação plástica que extravasava em rápidas caricaturas dos mestres, rabiscadas nas aulas, num alheamento feliz das áridas matérias leccionadas... Espírito reconhecidamente inconformista e anti-académico que se auto-define como «desenhador de profissão»<sup>3</sup> e «autodidacta insurrecto e panfletário» (Aguiar e Pestana, 1985: 107), mais vocacionado para o

<sup>1</sup> Originalmente publicado em *Diacrítica*, 10 (1995: 205-224)

<sup>2</sup> A única obra biográfica sobre Abílio-José Santos data de 1959: *Abílio apresentado por Severino Rodrigues*, Porto, Livros da Sereia (inclui 13 reproduções dos primeiros trabalhos plásticos). No final do presente estudo, incluímos algumas referências bio-bibliográficas sobre Abílio que logramos coligir de entre publicações do autor, catálogos de exposições e antologias; tais referências apresentam-se, nalguns casos, lacunares pela escassez de informação relativa à figura e à obra do artista.

<sup>3</sup> Catálogo da exposição «Poéticas Visuais – 1961-1985», Atelier 15, Lisboa, 1985, p. 8.

manifesto do que para a teoria ou o ensaio – que, aliás, nunca escreveu, por *falta de jeito* e por visceral repúdio do discurso do poder –, Abílio, quase *sem querer*, é poeta. Poeta visual. Um poeta *naturalmente* visual que recorda Caeiro (o Caeiro que se diz ser, não o Caeiro que é...) na ingenuidade e pureza do olhar, no primitivo perceber das coisas, no virginal pensamento delas:

a poesia visual está em toda a parte!... pronta-a-ler! [...] os poetas que mais admiro são os camponeses e os artífices e os poemas mais belos e gostosos são o pão, a água, o olhar das crianças, uns seios de mulher, o vagabundear pelo porto, embalagens esmagadas pelo rodado dos carros contra o piso das ruas, o sol, a chuva, as árvores... (Aguiar e Pestana, 1985: 108)

Esta espécie de insuficiência metalinguística, este discurso pelo *exemplo* invadem a escrita poética de Abílio, uma escrita que irrompe espontaneamente icónica, vencendo a abstracção alfabética, transformando *letras* em *figuras*. A sedução pelo artesanato, pela manufactura, a ideia de uma escrita-gesto dotada de um carácter processual e exigindo o total envolvimento do sujeito surgem singularmente plasmadas no tríptico que concebe reproduzido na figura 2 (Aguiar e Pestana, 1985: 115-117).

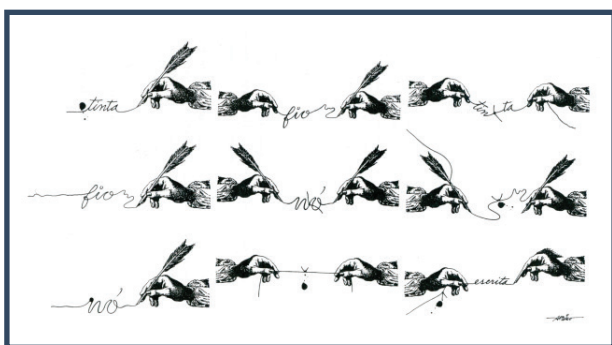


Figura 2 - Abílio, Sem título

Muito longe das preocupações e das precauções renascentistas e barrocas codificando regras e poses da caligrafia elegante, muito longe de modismos decorativos e preconceitos estetizantes sobre

o talhe das letras, situa-se agora esta *escrita*: prova de resistência em que um *operário* experimenta materiais, enfrenta nódoas, supera-as, alternadamente laça e deslaça o fio da comunicação, sofrendo penas, gozando partilhas – até ser ele próprio matéria viva da escrita. Matéria da escrita viva. Soberba ilustração deste percurso erótico, evocando inflexões barthesianas, é a derradeira metáfora visual. A metafórica reunião da *mão* e da *pena*, dois ícones-chave na obra de Abílio, consumando a *paixão* do escrevente, na dupla acepção que o termo legitima: a dor e o prazer da transfiguração, o pungente e sensual modelar dos signos, entendidos como corporais extensões do sujeito... .

O valor do *trabalho* como actividade basicamente humana enquadra toda a produção artística de Abílio Santos. Estetizando-o e recuperando a etimologia do *saber fazer* poético; politizando-o de modo a obter uma mensagem contestatária e subversiva de um certo universo de consumo, massificação e autoritarismo com o qual nunca se identificaria – Abílio adopta uma *estética de reciclagem*, um pouco à maneira dos *ready-made* da arte *pop*. Idêntica é, de facto, a postura dessacralizante que assume em relação à obra de arte, reduzindo-a a objecto validado esteticamente pela simples e particular escolha do artista; dessa escolha (que se pretende arbitraria mas procura provocatoriamente a anti-poesia), e não do perfeccionismo técnico ou de uma intenção de *beleza*, resulta o *status* artístico. Ao eleger como materiais plásticos objectos do quotidiano, bens consumíveis publicitados pelos *media* (pacotes de leite, tubos de pasta dentífrica, pratos de papel,...), consegue-se uma desvirtuação e uma subversão das suas normais finalidades que culminam na concepção iconoclasta do «lixo como arte» e seu reverso: «arte como lixo». Tal foi, justamente, o motivo da exposição individual que realizou na Galeria Árvore, no Porto, em 1992, sob um título provocatoriamente ambíguo – LIXARTE –, onde também parece decretar-se, em calão (espécie de «lixo linguístico» poeticamente recuperado...), a própria morte da arte ou, pelo menos, de uma certa ideia de arte.



Figura 3 - Abílio, Manifesto Lixarte

De 1987 é ainda uma série de trabalhos plásticos ensaiando diversas variações de uma só isotopia: trabalho/liberdade<sup>4</sup> (figuras 4 e 5).

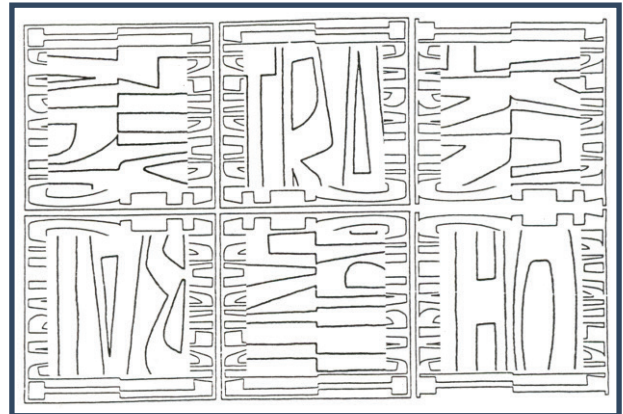


Figura 4 - Abílio, Trabalho/liberdade

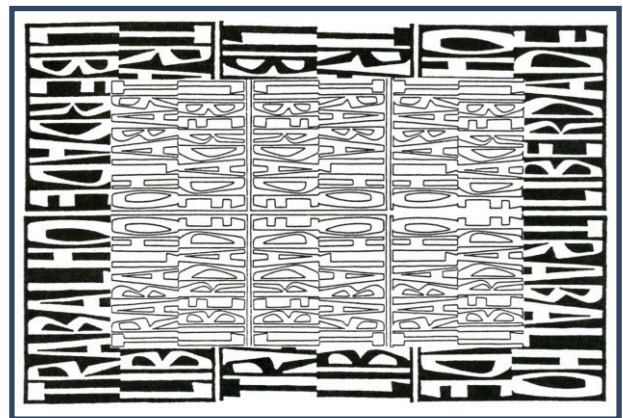


Figura 5 - Abílio, Trabalho/liberdade

Dos vários quadros concebidos e exibidos na I Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo<sup>5</sup>, destaca-se um procedimento composicional baseado no tratamento visual da palavra, de modo a obviar o distanciamento entre signo e referente ou a conseguir uma aderência do material verbal aos respectivos significados.

A partir de um número restrito de recursos gráficos de base (o contraste branco/preto aplicado ao desenho dos caracteres e à determinação da relação figura/fundo; os diversos sentidos e direcções de escrita; as dimensões contrastantes de grafemas),

<sup>4</sup> Reproduções apresentadas: (Abílio: 1987: 7, 10).

<sup>5</sup> Da referida Mostra, foram posteriormente seleccionados 26 trabalhos, um dos quais da autoria de Abílio, destinados à colecção de cartões -postais «Poesia Visual», editados por Arte-Pau Brasil, S. Paulo, 1988.

Abílio multiplica as combinatórias: jogando com sobreposições, encaixes, colagens, recortes; sugerindo efeitos especulares ou de refração; inserindo quadros dentro de quadros como uma *mise-en-abyme* caleidoscópica; desenhando molduras ou caixilhos da mesma matéria do *retrato* – assim se gera um pleonasma visual a sobrejustificar a pretendida equivalência semântica entre os dois termos, vulgarmente entendidos como antitéticos. Ao mesmo tempo, toda a série funciona, mais uma vez, iconicamente, em termos de *ilustração* do processo artístico como subtil urdidura de labor e ludismo: se o trabalho poético é gesto de liberdade, esta resulta de uma experiência de oficina mais do que de uma qualquer inspiração epifânica, etérea e indolor.

Não obstante a apagada notoriedade nacional de que foi objecto, Abílio obteve extra-muros meritosa representação como colaborador de várias revistas de poesia visual, entre as quais a americana *Kaldron*, a italiana *Bollettario* ou a brasileira *Dimensão*, para além de ter participado em inúmeras exposições colectivas, particularmente através da *arte-postal* que lhe permitiria também intervir politicamente – exigência de um espírito desassossegado e virulento coabitando com um humilíssimo modo de ser e uma quase irónica fragilidade física. Dezenas de mostras de *arte-postal* na Europa (Espanha, Holanda, Bélgica, Áustria, para lá de Portugal), na Ásia (Polónia, Japão, Coreia do Sul) e na América (Estados Unidos, Argentina, México, Nicarágua, Perú) lhe divulgaram o nome e a arte. De novo, a natural sedução pelo artesanato, ao mesmo tempo aproveitada ideologicamente – como voluntária recusa da sofisticação técnica contra a hegemonia dos *media* na indústria cultural –, determina a adesão de Abílio a esta arte alternativa em termos de consumo e de técnicas de expressão. *Arte-postal*, *arte-correio*, *mail-art*, *informail* constituem designações oscilantes para esta modalidade artística, em consonância com o próprio sistema comunicativo que referem: uma espécie de internet *poética* que permite resistir às redes de informação institucionalizadas e ao seu vulgar propósito utilitário, visando um tipo de público a que se tem já chamado arquiteiros epistolares.<sup>6</sup>

Um breve apontamento, pela sua curiosa concepção, sobre um «aerograma» de Abílio Santos destinado a um projecto belga de arte-postal: jogando com a face e o verso de uma única folha de papel dobrada em três partes, conseguiu-se um aproveitamento misto do suporte, funcionando este – metonimicamente – ao mesmo tempo como continente e conteúdo, escrito e sobrescrito; por outro lado, o contágio intertextual resultante da combinação de selos e carimbos (registos postais e poéticos de uma identidade nacional, cultural e política), pequenos emblemas desenhados de simbologia universal e composições em verso e visuais fomentam uma curiosa *circulação* entre microtextos tipologicamente distintos, mas macrotextualmente coesos, graças ao comum assunto que sugerem: a urgência da paz.

A intervenção poética de Abílio, como aliás a globalidade da sua prática artística, surpreende pela variedade de géneros que recobre, espelhando, nesta sensibilidade interdisciplinar, uma evidente herança moderna. Três exemplos: «t'arrenego», de 1991, corresponde a um panfleto de protesto contra a ideologia bélica norte-americana; coligindo trabalhos expressamente realizados para arte-postal entre 1982 e 1985, inclui desde textos em verso livre a colagens, utilizando recortes de jornais ou notas de dólar, ou ainda o caso de *remake* da técnica da banda desenhada que mostramos na figura 6.

<sup>6</sup> António Sérgio Mendonça e Alvaro Sá (1983: 262), em breve análise da estética da recepção do poema-postal, reutilizam a citada terminologia de Riffaterre.



Figura 6 - Abílio, Sem título

Já bem diferentes os recursos gráficos de um segundo exemplo também de 1991, referente aos 26 trabalhos que compõem a série «Corporis Christi» de entre os quais seleccionamos a reprodução apresentada em abertura do presente estudo (Abílio, 1991: 3): sobrepondo desenhos de maiúsculas alfabéticas, punhos em gesto ostensivo ou ainda recortes impressos a uma trama verbal onde se divisam fragmentos de discurso litúrgico em latim, é agora um consórcio de poderes (clerical e político) o alvo deste *empenhamento* artístico. O que se sugere parece glosar o tradicional mal-entendido entre *palavra* e *coisa*: em vez do *objecto* – o corpo de Cristo –, oferece-se *linguagem*, letra a letra, letra sobre letra, num cumular de ficção ilustrado pelo desfiar do rosário alfabético ao longo dos 26 quadros.

Por último, uma nova opção plástica para retomar a preocupação revolucionária, tomada agora a «revolução» enquanto conceito e sem imediata ou consciente finalidade interventiva. Mimando a téc-

nica normográfica ao proceder ao desenho seccionado ou atomizado dos grafemas, Abílio faz surgir do caos dos *disjecta membra* dessa proto-escrita uma articulação significativa: como se do acaso (*un coup de dés...*) emergisse espontaneamente, impensadamente, uma lei ordenadora, gerando unidades sémicas e a possibilidade da sua combinatória lógica. Na *rua* se faz a *revolução* – início, origem, ovo (Abílio, 1988: 19).



Figura 7 - Abílio, Sem título

Dentro desta linha cratilista onde se pretende motivar visualmente a abstracção do símbolo alfabético, insere-se ainda um grupo de textos de que são exemplo «Amarrotado», «Rasgado» e «Corte». Nos três poemas, protótipos de *objectivação poética*, a semiose parece inverter-se: o sentido gera-se de dentro para fora, emanando da estrutura textual em direcção ao extra-texto, graças à especial configuração dos signos escritos. A *referência* torna-se, assim, mais exemplificativa do que descritiva:

a palavra coincide com o seu próprio *designatum*, apresenta-o em vez de simplesmente o representar, e. g., forma e conteúdo não se opõem mas diluem-se, entrelaçam-se. Veja-se o caso de «Corte» (Abílio, 1988: 4) na reprodução apresentada.



Figura 8 - Abílio, Corte

Trata-se de um procedimento típico do *concretismo* poético que Abílio actualizará noutras versões onde retoma o princípio do ludismo probabilístico: referimo-nos aos textos de «Lidança» que publica em 1968, ainda na primeira fase do seu percurso editorial. Espécie de folheto em papel grosso e pardo de embrulho, dobrado em oito partes, «Lidança» combina 11 poemas de Abílio com 2 linóleos de Maria Augusta, companheira de longos anos. O tipo de sintaxe espacial e de estrutura não-linear da maioria destes poemas, a concepção gestáltica do texto onde se extrai da *tensão* visual entre grafemas estáticos um efeito de movimento, a semantização da forma que se torna exemplificativa e icónica ultrapassando a sua arbitrariedade e inércia informativa – estas alíneas obrigatórias ao programa concreto cumprem-se nos dois textos de Abílio que reproduzimos (cf. figuras 9 e 10) e cuja plasticidade radica exclusivamente num específico arranjo topológico da matéria verbal: circular/cíclica, ondeante.

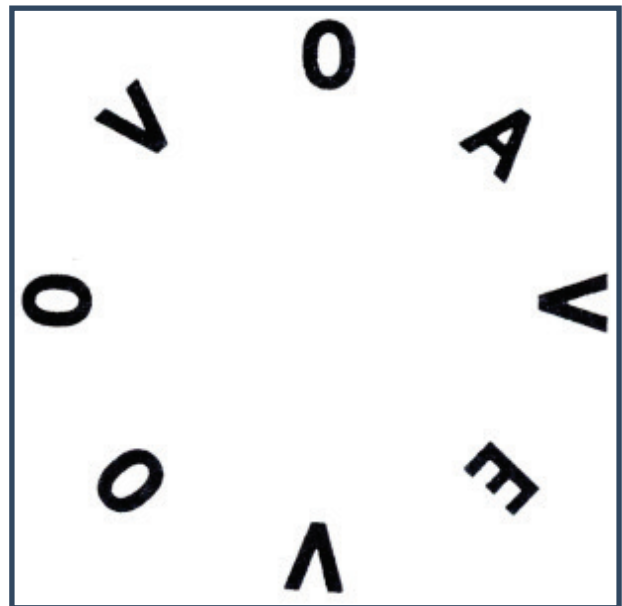


Figura 9 - Abílio, Sem título

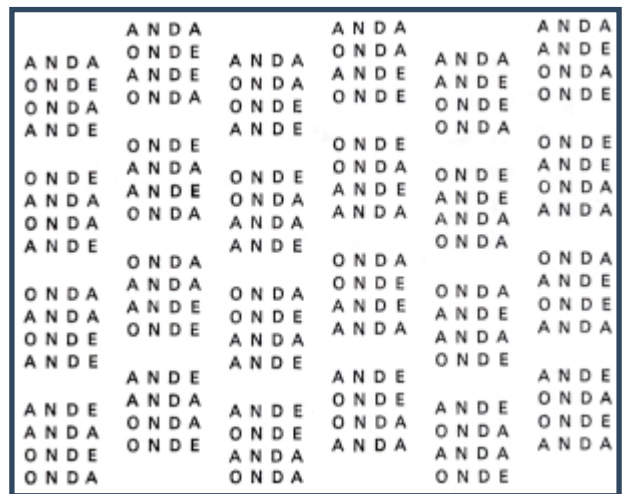


Figura 10 - Abílio, Sem título

Nestes dois textos, particularmente, torna-se ainda óbvia a justaposição de parónimos (*ande/onde/ anda/onda*) e de sonoridades aliterantes (*ovo/ave/ voo/voa/vê*), produtora dessa analogia verbi-vocovisual caracteristicamente concreta, fundada em processos permutacionais e associativos. A estes processos – que, em Abílio, integram um certo leque de obsessões estilísticas, utilizadas todavia em distintas modalidades expressivas e com distintos propósitos comunicativos – voltará o poeta-desenhador em textos para a infância que também assinou.

É o caso de «gata pata rata», publicado em 1974, no catálogo da exposição *os pintores estão com as crianças*, organizada pela galeria Jornal de Notícias: o jogo paronomástico, conseguido por simples permuta de uma unidade fonémica, aliando-se à exploração expressiva de homónimos (*pata/tinha/partida*) e de falsos compostos (*malapata/patarata*) fabricam um mescla de lengalenga e trava-línguas em ritmo sugestivamente acelerado pela ausência de pontuação. Do efeito cumulativo e enumerativo obtido, do sistemático *qui-pro-quo* que quase obriga o leitor a não pensar o que lê, apenas embalado pela música do absurdo, resulta o teor fortemente humorístico do texto: humor dos signos, mais que da história narrada, exemplo salutar de volúpia da metalinguagem.

era uma vez uma gata  
 uma gata patarata  
 deram-lhe um prato de nata  
 a gata tinha uma pata  
 e a pata tinha uma rata  
 vai a rata e lambe a nata  
 salta a gata sobre a rata  
 e logo parte uma pata  
 chora a gata  
 ri a rata  
 corre a pata atrás da rata  
 e também por malapata  
 a pata parte uma pata  
 chora a gata  
 chora a pata  
 ainda mais ri a rata  
 gata de pata partida  
 pata de pata partida  
 pela partida da rata  
 pegaram a tinha à gata  
 como a gata tinha tinha  
 a tinha pegou à rata  
 sarou a pata da gata  
 sarou a pata da pata  
 sarou a gata da tinha  
 –ri agora rata ri  
 dizia a pata de troça  
 muito triste e irritada  
 a rata coça que coça  
 já tivera tinha a gata

nunca teve tinha a pata  
 apenas tem tinha a rata

Numa vertente *filosófica*, ainda que com idêntica aparência de ingenuidade, situam-se os 23 *poemas breves* de «Interrogações» (1991), equacionando questões sem resposta: combinação de *hai-kai*, aforismo invertido, fantasia infantil ou onírica, em estilo que entretece um intenso timbre metafórico, um certo enfoque panteísta, um *nonsense* quase surrealista. Observem-se alguns exemplos:

Porque soluçam as tábuas  
 no castanheiro abatido?  
 pondo cabeção num lobo  
 já não perigam as ovelhas?  
 porque enlouquecem as velas  
 dos veleiros naufragados?  
 porque galopam no vento  
 sete luas desvairadas?  
 porque se despe e perfuma  
 a noite quando diz versos?  
 que pode fazer a rosa  
 dos ventos pelas crianças?  
 ao baile das tecedeiras  
 porque foi o arco-íris  
 disfarçado de pedinte?  
 porque há sempre uma seta  
 a indicar infinito?

Um último apontamento ainda sobre outra variedade textual que Abílio experimentou: o texto laudatório, a homenagem poética. Em «Gente da Poesis» (1991), celebram-se figuras da Literatura e da Pintura dos mais díspares tempos e geografias: Manuel Bandeira, Miró, Pessoa, Picasso, António Vieira, Rosalía de Castro. Curiosamente, a «Homenagem a Miró» (figura 11) utiliza um código inovador, uma espécie de alfabeto *clownesco* e maravilhoso que estenderia a outros textos para desenhar palavras como *natal* ou *humor*. A sugestão voluntariamente evidenciada da própria origem desta escrita, que vemos resultar de um magma de traços e manchas plásticas amorfas e abstractas, surge carregada de poder indicial, remetendo para o fazer pictórico em geral e para a arte de Miró em particular; com essas neológicas letras pintadas, mais uma vez se com-

põe o quadro paronímico – *retrato* estruturado em torno de um ortónimo.



Figura 11 - Abílio, Homenagem a Miró

O segundo destaque caberá aos textos «O poeta é um fingidor» e «Tudo vale a pena...» (Abílio, 1988: 11-14; 1991: 6-7), apresentados na homenagem «Um rosto para Fernando Pessoa» levada a cabo pelo Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em 1985 (cf. figura 12).



Figura 12 - Abílio, O poeta é um fingidor

Trata-se, como se pode observar, de textos visuais onde, por um lado, se define *poeta* e, por outro, se exemplifica o seu mister. De novo, aqui encontramos a analogia tipicamente abiliana *poesia-trabalho* e a sua correlata *poesia-dor/pena*, ambas obtidas, mais

uma vez, a partir da dissecação morfológica do vocabulário: distinguindo radicais e sufixos, transformando sufixos em radicais, apresentam-se palavras derivadas como compostos, para, finalmente e graças a um paralelismo gráfico-espacial, se reconduzir a um sinónimo omnivalente – *poeta* – os vários termos da definição. Sinónimo *escrito*, em epífora enfática; sinónimo *ilustrado*, em um só rosto – Pessoa, por sinédoque transformado na universal síntese. O segundo texto da homenagem simultaneamente refere e exemplifica o acto poético enquanto acto escrito: num contraponto desenho/legenda verbal, põem-se a descoberto materiais e andanças de uma escrita, tecida de alternativas e assumidas escolhas, de uma manuscrita *penosa* mas que *vale a pena*. E reencontramos, pela voz do intertexto pessoano, predilectas fantasias de Abílio Santos: o *mors-amor* do escrevente, a declinação lúdica de polissemias e ambiguidades...

A escrita de Abílio, tal como a mostramos nesta *flâneurie* do olhar crítico, é essencialmente uma grafia corporal onde se descobre a relação afectiva do homem com o traço que assina – traço caligráfico ou impresso mas sempre modelado por um sujeito. A desautomatização do acto de escrever, a reconstrução de uma escrita que, incorporando códigos colectivos e arbitrários, os transcende e personaliza, devolve-nos ao temperamento *incómodo* e voluntarioso de um artista pouco preocupado com sucessos e estrelatos. Esta é a *naïveté* estética de Abílio que lhe logrou algum imerecido anonimato, não obstante ter participado em quase uma centena de exposições colectivas e outras tantas de arte-postal, não obstante ter sido distinguido com vários prémios de pintura e gravura. Ora por pretendida intenção divulgadora, ora por suspeito contágio do objecto em análise –, procuramos aqui menos a cronologia do que o retrato que se lê/vê (quase) fora do tempo. Retrato de uma génese im-perfeita: imagens da escrita orgânica em multiformes flexões, recuperando ciclicamente o primitivo gesto pictogramático. Prolongando-se na escrita, doando-lhe o sentido e, ao mesmo tempo, usurpando-o na descoberta de privados nexos, o homem traça a sua autobiografia. As imagens de Abílio são imagens de consanguinidade e de parentesco ao dispor de quem lhes empreste olhos e lhes aprenda os contornos. Que, portanto, também podem ser os nossos.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, F. & PESTANA, S. (1985). *Poemografias – Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*. Lisboa, Ulmeiro.

MENDONÇA, A. S. & SÁ, A. (1983). *Poesia de Vanguarda no Brasil – de Oswald de Andrade ao Poema Visual*. Rio de Janeiro, ed. Antares.

## ABÍLIO: REFERÊNCIAS BIO-BIBLIOGRÁFICAS

### LIVROS E FOLHETOS

- (1962) – *O Voo do Morego*, Porto, ed. do Autor (poesia).
- (1968) – *Lidança*, Porto, ed. do Autor (poesia experimental, linóleos de Maria Augusta).
- (1969) – *Carta a Vinicius*, Porto, ed. do Autor (poema).
- (1974) – *Manifesto à Cidade*, Maia.
- (1974) – *Despertador*, Maia, ed. do Autor (poesia).
- (1975) – *O Bigode no Espelho 1*, Maia.
- (1976) – *O Bigode no Espelho 2*, Maia.
- (1976) – *(Colage) Manifesto Vermelho*, Porto.
- (1976) – *Ibéria Mártir*.
- (1983) – *Dia de Pica Boi*, Porto, ed. do Autor (poema).
- (1985) – *Manifesto Lixarte I e II*, Maia.
- (1987) – *Trabalho/Liberdade*, Porto, ed. do Autor (poesia visual).
- (1988) – *Abílio*, Porto, ed. do Autor.
- (1991) – *Corporis Christi*, Porto, ed. do Autor (poema visual).
- (1991) – *t'arrenego!*, Porto, ed. do Autor (textos e colagens / desenhos panfletários).
- (1991) – *O Futuro Defunto que se Parece Comigo*, Porto, ed. do Autor (textos panfletários).
- (1991) – *Interrogações*, Porto, ed. do Autor (23 poemas breves).
- (1991) – *Gente da Poesis*, Porto, ed. do Autor (poesia).

### COLABORAÇÕES E REFERÊNCIAS ANTOLÓGICAS

- (1973) – *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, org. E. M. de Melo e Castro e José-Alberto Marques, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1975) – *27 Gravuras de Artistas Portugueses*, Porto, ed. do Partido Comunista Português.
- (1982) – *Kaldron – Journal of Visual Poetry and Language Art*, nº 15, California, ed. Karl Kempton.
- (1983) – *Poesia/Visual-Experimental/Poetry*, folha nº 4, V(L)ER 1.9, Abílio, México, ed. Cesar Espinosa.
- (1984) – *4º Festival de Poesia no Condado*, Salvaterra de Miño, Galicia, ed. do S.D.C. Condado.
- (1984) – *A Ilha dos Amores*, Porto, ed. Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto.
- (1984) – *Kaldron*, nº 18, (...).
- (1984) – *O DOS – Revista de Arte Correo*, Año 1, nº 2, Montevideo, Uruguai, ed. e dir. N. N. Argañaraz.
- (1985) – *Internacional Poetry*, org. Terezinka Pereira, U.S.A., University of Colorado.

- (1985) – *Poemografias – Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, org. Fernando Aguiar e Silvestre Pestana, Lisboa, Ulmeiro.
- (1985) – *Rosalírica, Homenage de 27 Poetas Portugueses a Rosalía*, Galicia, ed. Xosé Lois Garcia, Ediciós do Castro, A Corunha.
- (1986) – *6º Festival de Poesia no Condado*, (...).
- (1986) – *Postextual – Carta-Revista Internacional de Poesia Alternativa*, México, ed. Cesar Espinosa.
- (1987) – *Mappe dell’Imaginario – Poesie Visuelle Portoghese*, org. Giancarlo Cavvalo, Salerno, ed. Il Campo.
- (1987) – *Doc(k)s, nº 80, Folio 001 – Portugal, Poesie Visuelle, La Performance* – dir. Julien Blaine, França, ed. NÉPE.
- (1988) – *UNI/vers(:) – Visual and Experimental Poetry*, project from Gregorio Berchenko / Guillermo Deisler / Jorg Kowalsky / Ulrich Tarlatt, Bernburg.
- (1988) – *Um Século de Poesia (1888-1988), A Phala* – Ed. Especial, dir. Manuel Hermínio Monteiro, org. Fernando Pinto Amaral / Gil de Carvalho / José Bento / Manuel Hermínio Monteiro, Lisboa, ed. Assírio & Alvim.
- (1989) – *1991 – Concreta. Experimental. Visual – Poesia Portuguesa 1959-1989*, org. Fernando Aguiar / Gabriel Rui Silva, Lisboa, ed. ICALP.
- (1990) – *Visuelle Poesie aus Portugal*, herausgegeben von Fernando Aguiar, Siegen.
- (1990) – *Forma, nº 37*, dir. Maria Helena Valente Rosa, Lisboa, ed. Direcção-Geral de Extensão Educativa.
- (1990) – *Claro.Escuro – Revista de Estudos Barrocos*, 4&5, dir. Ana Hatherly, Lisboa.
- (1990) – *Marina d’Art – Inform(acció) d’Art*, 4, Tardor, País Valencià.
- (1991) – *Bollettario – Quadrimestrale di Scrittura e Critica*, 4, Consulenza Edoardo Sanguineti, dir. Nadia Cavallera, Modena.
- (1991) – *Innovations – Contemporary Literature & The Arts*, 1, Michigan, ed. David Detrich.
- (1991) – *Dimensão – Revista Internacional de Poesia*, nº 21, Uberaba, ed. Guido Bilharinho.

## ENTREVISTAS

- (1966) – *Jornal de Notícias, Suplemento Literário*, 12 de Maio, por José Viale Moutinho.
- (1972) – *Voz Portucalense*, 23 de Dezembro, por Germano Silva.
- (1991) – *Diário de Notícias, Inquérito Literário, Caderno 2*, 18 de Agosto.

## EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

- (1959) – s/título, Galeria Divulgação, Porto.
- (1962) – s/título, Sala da Sereia, Porto.
- (1964) – s/título, Galeria Borges, Aveiro.
- (1965) – s/título, Galeria Borges, Aveiro, c/ a gravadora Maria Augusta.
- (1965) – s/título, Galeria Árvore, Porto, c/ a gravadora Maria Augusta.
- (1966) – s/título, Galeria Borges, Aveiro.
- (1968) – s/título, Galeria Alvarez, Porto.
- (1969) – *Exposição Protesto*, Galeria Árvore, Porto.
- (1969) – s/título, Grande Casino Peninsular, Figueira da Foz.
- (1970) – *Obras de 1957/1969*, Maia.
- (1970) – s/título, Galeria Ulmeiro, Lisboa
- (1970) – *O Bigode no Espelho*, Galeria Árvore, Porto.
- (1973) – *Obras de 1957/1972*, Liceu Nacional de Garcia da Horta, Porto.
- (1975) – *Breve Retrospectiva*, Galeria Abel Salazar, Porto.
- (1979) – *Poesia Concreta*, Escola Secundária da Maia, Maia.

- (1980) – *Abecedário*, Galeria Árvore, Porto.
- (1981) – *Poesia Visual*, Escola Secundária Soares dos Reis, Porto.
- (1982) – *Poesia Visual*, Escola Secundária Infante D. Henrique, Porto.
- (1983) – *Poesia Visual*, Escola Secundária da Maia, Maia.
- (1985) – *Poéticas Visuais*, Atelier 15, Lisboa.
- (1986) – *Escrita*, Escola Superior de Jornalismo, Porto.
- (1986) – *Poemas Visuais de Abílio*, 6º Festival de Poesia no Condado, Salvaterra de Miño, Galicia.
- (1992) – *Trabalho/Liberdade – Corporis Christi*, Galeria Árvore, Porto.
- (1992) – *Lixarte*, Galeria Árvore, Porto.

## EXPOSIÇÕES COLECTIVAS

- (1968) – *Quadlog – Arlington Quadro*, Gloucestershire, Inglaterra.
- (1974) – «*Os pintores estão com as crianças*», Galeria Jornal de Notícias, Porto.
- (1975) – *II Encontros Internacionais de Arte*, Viana do Castelo.
- (1976) – *III Encontros Internacionais de Arte*, Póvoa de Varzim.
- (1977) – *Poéticas Visuais*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de S. Paulo, Brasil.
- (1977) – *XIV Bienal de S. Paulo*, Brasil.
- (1977) – *I Bienal de Artes Plásticas da Festa do Avante*, Lisboa.
- (1977) – *IV Encontros Internacionais de Arte*, Caldas da Rainha.
- (1978) – *A Literatura na Revolução*, Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, Porto.
- (1978) – *I Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira*.
- (1978) – *A Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto e a Constituição*, Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, Porto.
- (1979) – *II Bienal de Artes Plásticas da Festa do Avante*, Lisboa.
- (1980) – *II Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira*.
- (1981) – *XVI Bienal de S. Paulo*, Brasil.
- (1982) – *III Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira*.
- (1984) – *Visualog 2 – Visual Poetry and Language Art Exhibition*, Cuesta College Gallery, San Lois Obispo, CA, USA.
- (1984) – *IV Bienal Internacional de Arte de Vila Nova de Cerveira*.
- (1985) – *Poemografias – Exposição Itinerante*, Lisboa, Torres Vedras, Évora e Coimbra.
- (1985) – *Primeira Bienal Internacional de Poesia Visual y Experimental en Mexico*, Cidade do México, México.
- (1985) – *Um Rosto para Fernando Pessoa*, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- (1985) – *O Poeta é um Fingidor*, Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, Porto.
- (1986) – *Murmúrios*, Atelier 15, Lisboa.
- (1987) – *Retítulos*, Atelier 15, Lisboa.
- (1987) – *Mappe dell'Imaginario*, Galeria Il campo, Cava dei Tirrene, Itália.
- (1987) – *1º Festival Internacional de Poesia Viva*, Museu Municipal Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz.
- (1987) – *International Artists Book Exhibition*, István Kiraly Museum, Székesfehérvár, Hungria.
- (1988) – *II Bienal Internacional de Poesia Visual y Alternativa en México*, Universidad Autonoma de Puebla, Universidad Veracruzana de Xapala e Conservatório Nacional de Música, Cidade do México, México.
- (1988) – *Book as Artwork*, Centrale Bibliotheek Rijksuniversiteit, Bélgica.
- (1988) – *1ª Mostra Internacional de Poesia Visual de S. Paulo*, Centro Cultural de S. Paulo, Brasil.
- (1988) – *Poesia: Outras Escritas*, Novos Suportes, Museu de Setúbal, Setúbal.
- (1989) – *Concreta. Experimental. Visual – Poesia Portuguesa 1959-1989*, Università di Bologna, Italia.

- (1990) – *Concreta. Experimental. Visual – Poesia Portuguesa 1959-1989*, Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris; Maison de l'Europe, Bordéus, França.
- (1990) – *III Bienal Internacional de Poesia Visual, Experimental y Alternativa*, Cidade do México, México.
- (1990) – *Visualog 3 – Third International Exhibition of Visual Poetry and Language Art – Alternatives*, San Lois Obispo, CA, USA.
- (1990) – *Copy Art*, Biblioteca Pública de Vila Nova de Gaia, V. N. Gaia.
- (1991) – *Concreta. Experimental. Visual – Poesia Portuguesa 1959-1989*, Université Lyon II, França.
- (1991) – *Mostra Internacional de Poéticas Visuais*, Museu de Arte Contemporânea de Americana, Americana, Brasil.
- (1991) – *The 2nd. International Visual Poetry Exhibition Melbourne 1991*, Linden Gallery, Acland St., St. Kilda, Austrália.
- (1991) – *Visualog 4 – A Touring International Exhibition of Language Art and Visual Poetry*, Mid-Hudson Arts & Science Center, NY, USA.
- (1991) – *Electrografias*, Casa de Bocage/Galeria Municipal de Artes Visuais, Setúbal.



## ANTÓNIO ARAGÃO: A CURVA, O ECRÃ, A ARTE DA CARTA

Diana Pimentel

Aceite-se que “quando se fala hoje em *Poesia Experimental* ainda não é fácil saber ao certo a que se refere essa formulação” (Mendes de Sousa e Ribeiro, 2004: 15). A incerteza – programática, periodológica, terminológica, ou outra – afecta inevitavelmente o ensaísta, na medida em que “é esta uma questão que se coloca simetricamente ao leitor comum, a quem mais ou menos atrai ou intriga aquela aparente contradição nos termos” (Mendes de Sousa e Ribeiro, 2004: 15).

Aceito a instabilidade e experimento (ensaio) aqui *ler* três ‘artefactos’ assinados por António Aragão, que me parecem poder corresponder-se, respectivamente, com as ideias de ‘*imagetext*’, de hipertexto e de *mail-art*: uma folha [“olha a imortalidade que záz”]<sup>1</sup>, um poema “No Ecrã”<sup>2</sup> e “Telegramando”<sup>3</sup>.

Inverto a cronologia da sua ‘revelação’ (de 1967 para 1965) precisamente pelo facto de me interessar notar o modo como aqueles ‘objectos’ parecem projectar-se no futuro, tal como se de um filme se tratasse. Observo, portanto, em sentido inverso, da tela para a película, dentro da bobine. Este movimento de olhar retroactivamente os ‘artefactos’ escolhidos pretende, em certo sentido, dar a ver o modo como cada um deles, em suporte estático, previu este nosso presente de ‘palavras-como-imagens’ (*imagetext*), atadas umas a outras (hipertexto), em ecrãs de computador, animadas como-se-em-cinema, em permanente reescrita e reenvio (*mail-art*), mecanismos agora accionados com o concurso da electricidade (electrónicos), mas – como ‘invenções’ literárias – engendrados num anterior momento que dela claramente prescindia.

De denominação “flutuante” (Mendes de Sousa e Ribeiro, 2004: 18), o movimento da *Poesia Experimental* pode ser descrito como “Visual” (Mendes de Sousa e Ribeiro, 2004: 18). Assim o diz também uma das suas praticantes, Ana Hatherly: “[d]e uma maneira geral [são] designados hoje por Poetas-Visuais os Experimentalistas portugueses” (Hatherly, 2010).

Disseminada pelas décadas de 1960 a 80 (mas, relembro, esta periodologia é incerta), a experiência destes *poetas-visuais* foi provocada sobretudo por “António Aragão, Salette Tavares, Ana Hatherly (...) e eu próprio [E. M. de Melo e Castro] [que] fomos então os mais ativos [*sic*] e empenhados protagonistas de uma ruptura na prática da poesia e na transgressão dos códigos exclusivamente verbais da produção do poético” (Melo e Castro, 1993: 283).

<sup>1</sup> in *Operação 1*, com organização de E. M. de Melo e Castro, 1967.

<sup>2</sup> in *Folhema 2*, de António Aragão, 1966.

<sup>3</sup> “Suplemento especial do *Jornal do Fundão*”, 24 de Janeiro de 1965.

Tratava-se, então, de desfazer uma estabelecida ordem genológica na escrita e de deliberadamente a contaminar com outros códigos e mecanismos de produção e de comunicação humanos<sup>4</sup>. De facto, “O Experimentalismo Poético português integrava-se num Movimento de carácter internacional, que difundia uma problemática da comunicação que ia a contra-corrente dos padrões literários estabelecidos. Criando uma rede de relações internacionais baseada numa comum necessidade de renovação, o Movimento comportava duas fases distintas: a desmontagem do obsoleto discurso das literaturas “instaladas” e a proposta de um novo construtivismo do discurso, apoiando-se sobretudo no poder da *comunicação visual*.” (Hatherly, 2010; sublinhado meu). No entanto, não se tratava apenas de diluir fronteiras entre artes; aquele foi um momento da tentativa de imaterialização da escrita, de dissolução de uma certa ideia de representação e de autoria e o movimento de experimentação dos limites da linguagem (verbal, visual, musical, matemática ou as artificiais). Assim, em cada ‘artefacto’ experimental “a escrita despe-se do mediatismo representativo, para ser fundamentalmente uma escrita que *cria* na exacta medida em que se *faz*, construindo a sua própria autoridade e fomentando essa espécie de *artistless art*, paradigma de muita arte moderna” (Mendes de Sousa e Ribeiro, 2004: 21).

Trata-se – parece-me – portanto, sobretudo de uma certa ideia de acção (cinemática, nesta analogia), porquanto “[a]o proporem *objectos poéticos* que não só descrevem ou representam como sobretudo *exemplificam* e se *auto-apresentam* (...) essas poéticas experimentalistas pervertem o raciocínio mimético: [pretendem] abolir a distância entre a palavra e a coisa, o modelo e a cópia” (Mendes de Sousa e Ribeiro, 2004: 21); parecem projectar-se, portanto, cinematograficamente, e estar situadas no espaço limiar entre a ‘janela’ da sala de projecção (*num cinema perto de si*) e a tela em que cada um dos ‘artefactos’ é olhada. Entre um e outro enquadramento está o leitor, a quem os ‘objectos’ falam, pois “[a] atitude experimental em poesia assenta num aprofundamento do estudo da possibilidade ou impossibilidade de comunicação entre os homens através dos vários sistemas de sinalização dirigidos especificamente às portas da percepção” (Melo e Castro, 1993: 35).

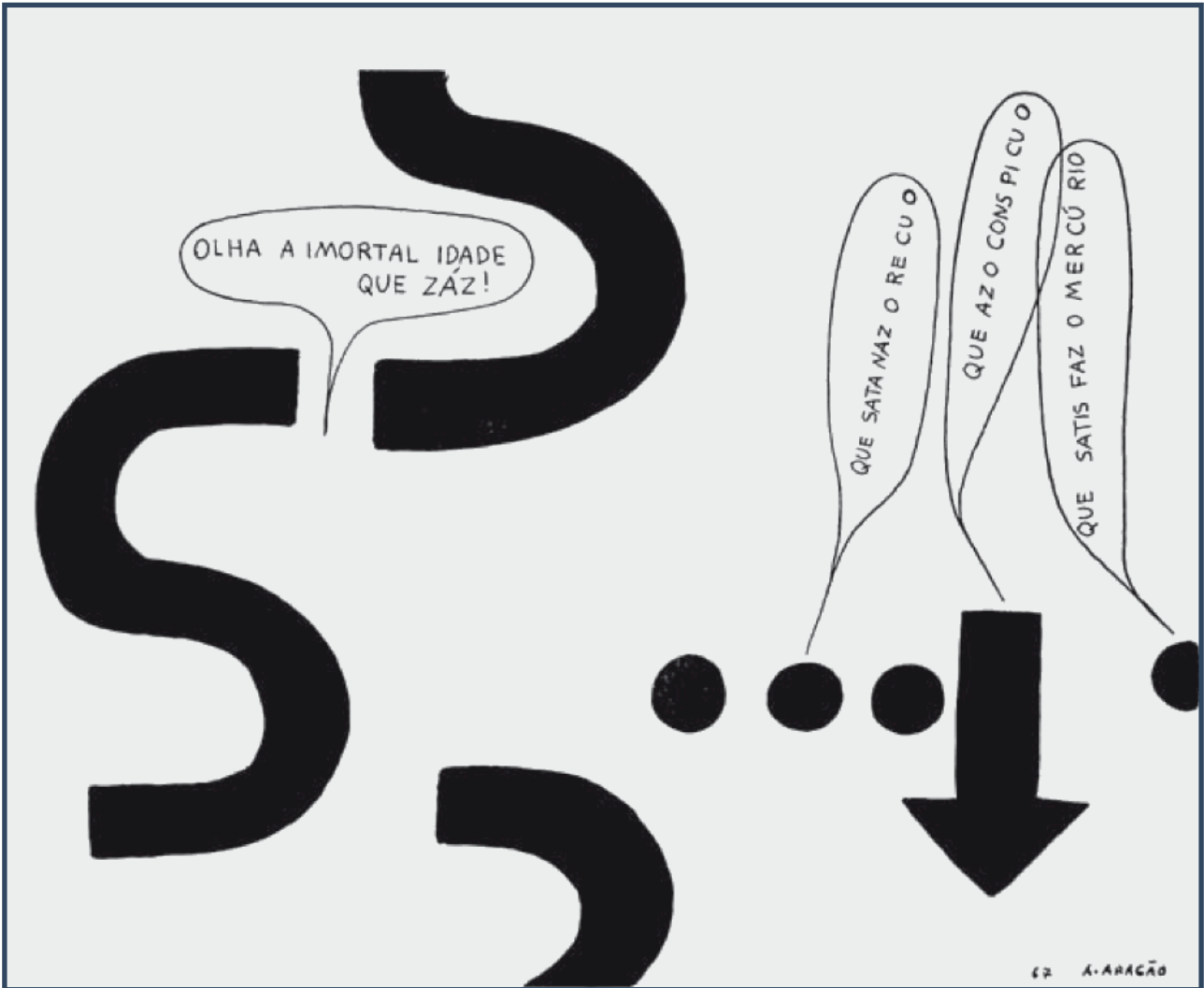
## A CURVA, ENTRE IMAGEM-TEXTO

Aceite-se, com W. J. T. Mitchell, que enquanto prática textual a *ekphrasis* implica ultrapassar o estranhamento e a divisão entre imagem e texto, suturando-os numa mesma forma-síntese, num ícone verbal ou numa imagem-texto<sup>5</sup> (Mitchell, 1994: 154)]. Note-se, que, “[s]e pensarmos ao nível da manipulação mais estrita e superficialmente visualista do texto poético, o rasto experimental [se] prologar[á], naturalmente, em termos significativos, pelo menos até à literatura grega e helénica onde tem início a milenar discussão sobre o parentesco da pintura – *muta poesis* – e da poesia – *eloquens pictura* –, as ditas ‘artes (quase) irmãs’” (Mendes de Sousa e Ribeiro, 2004: 26).

<sup>4</sup> Esclareça-se que, no experimentalismo, se “[t]rata ainda de uma prática poética que cruza, na expressividade dos meios, uma multiplicidade de matrizes de carácter verbovocovisual: o som – dos anúncios e das canções; o grafismo e a visualidade – da banda desenhada e da iconografia urbana; a escrita – dos caligramas como da combinatória. Exemplos abundam, em Portugal: Ana Hatherly explora desde cedo os recursos visuais da caligrafia; Herberto Helder desenvolve nos seus poemas a técnica combinatória, antecipando as experiências com computadores; António Aragão explora a fotocópia e a electrografia; Ernesto M. de Melo e Castro cria a vídeo-poesia” (Torres: 2010).

<sup>5</sup> “[T]he estrangement of the image/text division is overcome, and a sutured, synthetic form, a verbal icon or imagetext, arises in its place” (Mitchell, 1994: 154; tradução minha).

Olhe-se<sup>6</sup>:



**Figura 1** - António Aragão, [“olha a imortalidade que záz”], *Operação 1* / org. de E. M. de Melo e Castro. - Lisboa: ed. autor, 1967. [(28) ff.: il.; 515 mm; folhas em caixa própria; capa de João Vieira feita a partir de cartões dos moldes das rotativas do *Diário de Notícias*].

Nota-se que “[r]efazendo palavras, alterando outras, mudando aqui, desfazendo ali, transformando acolá” (Cruz, 1984: 93), António Aragão (que assina, caligraficamente, este ‘artefacto’) opera uma combinação entre imagem – no caso, desenho – e palavra. Nota-se que a curva – iterada, ascendente e descendente – que figura a ideia de continuidade (espacial) é (ironicamente?) interrompida pelo vazio na folha ou por um balão de fala em ‘formato’ de Banda Desenhada, contendo a ‘frase’ “olha a imortalidade que záz”; nota-se a simulação de contiguidade e de ligação presente num anterior momento do desenho e que parecem ter acabado de ser desfeitas, acontecimento que parece ecoar na expressão “záz” (em movimento); nota-se

<sup>6</sup> in *Operação 1*, com organização de E. M. de Melo e Castro, 1967.

que o “recuo” de “satanaz” é ‘assemelhado’ a reticências, que suspendem o curso e a curva da fala, quando falada...; nota-se o movimento da ironia (parece-me), em linha recta apontada ao fundo do desenho, em seta, em sentido ‘contrário’ do texto; nota-se – vê-se – o “mercúrio” como corpo metálico líquido que se solidifica a cerca de quarenta graus centígrados; nota-se que as palavras são desenhadas, porque (diga-se assim) agramaticais.

Lê-se, neste composto de *imagetext*, que nenhum dos códigos, o visual e o verbal, prescinde ou se sobrepõe ao outro: “o texto sacode-se, comprime-se e alonga-se sem condescendência nem inclinações” (Cruz, 1984: 93). Neste ‘artefacto’ este parece ser um gesto (em acção) em que se cumpre “uma proposta de aposta, uma certeza lúdica, um campo de experiência, um provocação à ordem extática” (Cruz, 1984: 93).

## NO ECRÃ, EM HIPERTEXTO

Registe-se a hipótese de definição de hipertexto, ensaiada pelo sociólogo Theodor Holm Nelson, criador da palavra ‘hypertext’ (em 1965), como um tipo de escrita não sequencial ramificada que permite escolhas ao leitor; este texto é melhor lido num ecrã interactivo<sup>7</sup> (Nelson, 1993).

Leia-se, portanto, *no ecrã*:

NO ÉCRAN

fecha a boca começada: crê

abre o seio dourado: funciona

desbobina SOUfregamente: desgasta-me

porque por exemplo:

posSUO a metragem bastante

para ser irremediavelmente

pelo coração toda a notícia

ou porque se trata do costume tamanho

do lado dos teus mil e gramas-me

ou porque CORrO o branco de me voltar para ti

na parte da cena de não te saber

ou então passo a fita ao ralenti para te sonhar

INTERVAL(H)O

comSUMO-te querida

de plástico quente querida \*

PAGO O BILHETE

PARA SAIR DE DOER<sup>8</sup>

<sup>7</sup> “Well, by ‘hypertext’ I mean non-sequential writing-text that branches and allows choices to the reader, best read at an interactive screen. As popularly conceived, this is a series of text chunks connected by links which offer the reader different pathways” (Nelson, *LM*, 1993: 0/2; tradução minha).

<sup>8</sup> in *Folhema 2*, de António Aragão, 1966.

\* repetir quantas vezes apeteecer  
 ou procurar cada vez mais  
 outra maneira

**Figura 2** - António Aragão, “No écran”, in *Folhema 2*, 1966.

Nota-se no poema inscrito no papel como se *no ecrã* o movimento engendrado graficamente pela oscilação entre maiúscula e minúscula, assiste-se a essa transição – *frame a frame* – entre uma e outra; neste momento revela-se (fotográfica e cinematograficamente) um outro texto a partir de dentro do poema: “no écran / sou / suo / coro / interval(h)o / sumo // pago o bilhete / para sair de doer”; então, o poema “funciona / desbobina”, a sua é uma “metragem bastante” (nem curta nem longa); o filme, projectado em “branco”, por via do “plástico quente” da película, pode ser dilatado, com “a fita ao ralenti”.

Em fundo – do poema e na memória, em *raccord* – uma nota hipertextual (fragmentada relativamente ao poema, numa outra ‘janela’, marcada pelo asterisco e com uma dissemelhante orientação de leitura) que liga a máquina de filmar, indefinidamente (repetir), ampliadamente (cada vez mais) e diferentemente (outra maneira): “\*repetir quantas vezes apeteecer / ou procurar cada vez mais / outra maneira”; *replay, zoom, edit*.

O poema é um filme e o papel a tela infinda do cinema. E, então, se lembrarmos que Theodor Nelson definiu os computadores como “verdadeiros sistemas de projecção – aqueles com projectores dentro de si”, aceitamos naturalmente que este poema é o “meio de apresentação” que – sem electricidade, dispensando o maquinismo electrónico – pode “ajudar as pessoas a escrever, a pensar e a mostrar”<sup>9</sup> (Nelson, 1974, *DM*: 2).

Porque mostra “a boca” – “começada” – “o seio” aberto, o “coração de toda a notícia”; porque *existe* (“sou”), é um corpo fluido (“suo”) e que pesa (“mil e gramas[-me]”); porque se aumenta (“ao ralenti para te sonhar”) quando a *outra* temperatura (“quente”), este poema é um corpo, um filme e uma máquina de inventar e ver, palavras como imagens, capaz de projectar e de apresentar “hipertexto, [que] é fundamentalmente tradicional e existe no cânone da literatura” (Nelson, *LM*, 1993: 1/17), sendo, também, “uma nova literatura cinematográfica, voadora”<sup>10</sup> (Nelson, 2007). Estamos em 1966 (noto que a palavra “hipertexto” tinha sido ‘inventada’ há apenas um ano); António Aragão anteviu o filme, projectou-o “No Écran”.

<sup>9</sup> Os computadores são “the real projective systems – the ones with projectors in them” (Nelson, 1974, *DM*: 2); este “presentational medium” (Nelson, 1974, *DM*: 2; tradução minha) pode “help people write, think and show. But I think presentation by computer is a branch of show biz and writing, not of psychology, engineering or pedagogy” (*Dream Machines*; Nelson, 1974, *DM*: 2; tradução minha).

<sup>10</sup> “Hypertext is fundamentally traditional and in the mainstream of literature” (Nelson, *LM*, 1993: 1/17), uma “new flying cinematic literature” (Nelson, 2007; tradução minha).

## A ARTE DA CARTA, À MÃO

Definida como “o primeiro movimento da história da arte a ser verdadeiramente transnacional” (Prado, 2002: 115), a *Arte Postal* (ou *mail-art*) dá início, para Gilberto Prado, em 1963, a uma circulação de ‘artefactos’ em “rede livre” e é “certamente uma das primeiras manifestações artísticas a tratar a comunicação em rede à grande escala” (Prado, 2002: 115). Pretendendo “utilizar meios e procedimentos instantâneos de comunicação e suportes ‘imateriais’” (Prado, 2002 : 115), a *Arte Postal* foi, no entanto, condicionada pelas contingências da técnica à data, pois “a utilização artística das redes de computadores começou a ser trabalhada de maneira sistemática somente a partir de 1980” (Prado, 2002: 116).

Annmarie Chandler e Norie Neumark datam de 1970 o começo da *Mail-Art* em Nova Iorque, com uma exposição de Ray Johnson, intitulada “New York Correspondance School Exhibition” (entre Setembro e Outubro de 1970); o apelo foi então assim formulado: “mandem cartas, postais, desenhos e objectos” e, de acordo com Chandler e Neumark, a sugestão implícita ao convite era a de que a exposição seria uma espécie de fogo-fátuo artístico, efémera e ‘colectiva’, a transitar, fluindo como um rio; portanto, difícil de capturar (Chandler e Neumark, 2005: 96, tradução minha).

Isabel Santa Clara esclarece que, “[n]um registo completamente diferente, de cariz mais radicalmente experimental, ganham força práticas de poesia visual e de *mail art* (...). A abertura da primeira loja Xerox no Funchal, é uma nova oportunidade que agarram António Aragão, António Dantas e Eduardo Freitas, entre outros” (Clara, 2008: 6-7). Parecia instalar-se uma quase euforia entre os poetas-visuais, “entusiasmados pela liberdade de produção de múltiplos com rapidez e baixo custo, e pelas capacidades técnicas da máquina. A possibilidade de interagir com esta durante o processo potencia novos modos de comunicar, cortando com as tecnologias tradicionais de produção de imagens” (Clara, 2008: 7). Estamos, note-se, agora nos anos 80, quando “[s]urge assim *Filigrama – Mail-Art Zine*, editada entre 1981 e 1983, revista de folhas soltas, que ia sendo sucessivamente alterada na sua composição e era enviada pessoalmente através dos circuitos internacionais da *mail art*, que passavam muito especialmente pelo Brasil” (Clara, 2008: 7).

Ora, em 1965, António Aragão tinha escrito “Telegramando”<sup>11</sup>.

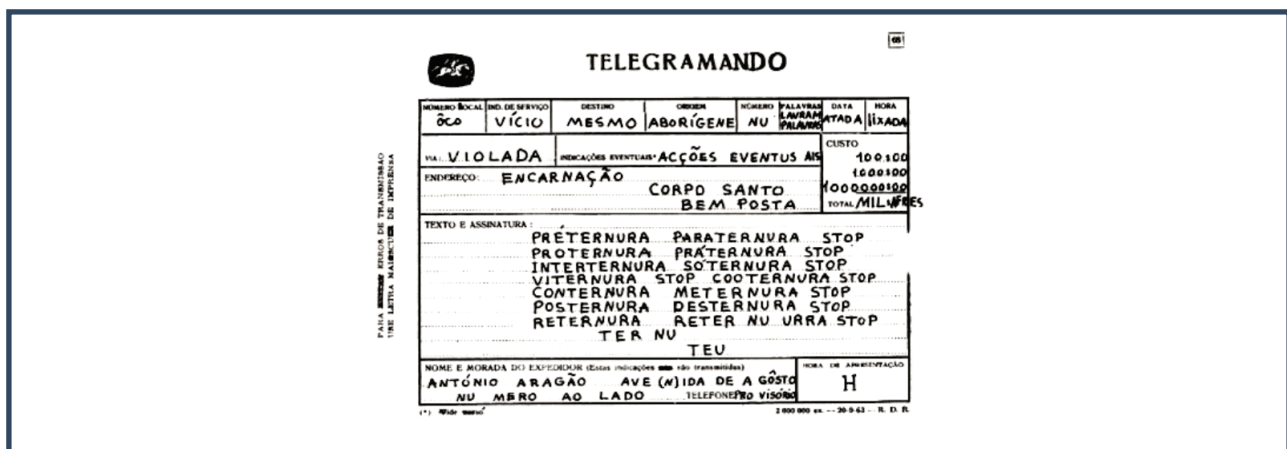


Figura 3 - António Aragão, “Telegramando”, in *Suplemento especial do Jornal do Fundão*, 24 de Janeiro de 1965.

<sup>11</sup> “Suplemento especial do *Jornal do Fundão*”, 24 de Janeiro de 1965.

Nota-se, inscrito no *sobrescrito* para envio de telegramas – produzido massiva e mecanicamente e difundido em escala larga, publicamente – em caligrafia exclusivamente maiúscula, o jogo de sobre-exposição de palavras, as manuscritas em correspondência com as tipográficas, por dentro dos campos (de preenchimento ‘obrigatório’) do formulário; nota-se o eco entre a “indicação de serviço”, o “vício”, pré-formatado; nota-se a simulação de cópia, porque este “telegrama” reenvia entropicamente para um “destino” “mesmo”; o “número” é “nu”, a “data” “atada”, a “hora” “lixada” e todas estas “palavras lavram palavras”. Este mecanismo em que as palavras engendram palavras é, sublinho, gerado manualmente; no entanto, este é o mecanismo de relação entre imagem e texto (o suporte de inscrição do telegrama é uma imagem sobre a qual são inscritas letras) a que se chamou *imagetext*.

Nota-se que a “via” de “envio” é “violada” por um mecanismo de ramificação (e de eco musical, também, como fica claro) em que “indicações eventuais” são derivadas em “acções eventuais”.

Lê-se o pretexto da “ternura”, “amando”: “préternura / paraternura stop”. É um hipertexto em letra de forma e caligráfico, um tipo de escrita não sequencial (Nelson, 1993), palavra dentro de palavra, caixa a caixa, *frame a frame*, um composto textual ramificado por dissemelhanças e iterações, como se disse, que permite escolhas ao leitor” (Nelson, 1993).

Lê-se o “nome e morada do expedidor” e “estas informações não são transmitidas” (nota-se a rasura, dupla):

ANTÓNIO ARAGÃO AVE (N) IDA DE A GÔSTO  
 NU MERO AO LADO TELEFONEPRO VISÓRIO

Estamos em 1965, sabe-se. Lê-se, “telegramando”, durativamente, que a “hora de apresentação” é a “H”; nota-se, creio, que este composto textual é um ecrã actual e interactivo (Nelson, 1993), ‘ligado’, entre um “mesmo” e outro “destino”, em actualização, a “data atada”; António Aragão viu-o, antes.

A arte da carta aqui inscrita permanece presente, à mão; prescinde da electricidade, do computador, do teclado, do monitor, da caixa de correio electrónica.

*Nova mensagem*: estamos em *agora*, claro. “A GÔSTO”.



## REFERÊNCIAS

- CLARA, I. S. (2008). “Horizonte Móvel – Artes Plásticas na Madeira 1920-2008”, in *Horizonte Móvel – Artes Plásticas na Madeira 1920-2008*, Catálogo da Exposição, Funchal, Funchal 500 Anos/Catálogos, 2008, pp. 5-10.
- CHANDLER, A. e NEUMARK, N., orgs. (2005). *At a distance: precursors to art and activism on the Internet*. Cambridge, MIT Press.
- CRUZ, L. (1984). “[Recensão crítica a *Pátria. Couves. Deus. Etc.*, de António Aragão]”, in *Revista Colóquio/Letras*, Recensões Críticas, n.º 78, Março de 1984, p. 93.
- HATHERLY, A. (2010). “Experimentalismo”, *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>> (consultado a 21/03/2010).
- MELO E CASTRO, E. M. de, org. (1967). *Operação 1* - Lisboa, ed. autor.
- MELO E CASTRO, E. M. de, org. (1993). *O fim visual do século XX & Alguns outros textos críticos*, org. de Nádía Battela Gotlib. São Paulo, Editora Universidade de São Paulo.
- MENDES DE SOUSA, C. e RIBEIRO, E., orgs. (2004). *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa. Anos 60 – Anos 80*. Coimbra, Angelus Novus Editora.
- MITCHELL, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Londres e Chicago, The University of Chicago Press.
- NELSON, T. H. (1974). *Computer Lib / Dream Machines*, edição de autor. Theodor H. Nelson, 128 pp. (dm: 59 pp.; cl: 69 pp.).
- NELSON, T. H. (1993). *Literary Machines* 93.1. 3ª edição. Sausalito, Mindful Press.
- NELSON, T. H. (2007). “Project Xanadu Mission Statement”, in Project xanadu, disponível em <<http://www.xanadu.com/>> (consultado a 19/03/2010).
- PRADO, G. (2002). “Experimentações artísticas em redes telemáticas e web”, in Leão, L. (org.). *Interlab – Labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo, Editora Iluminuras/FAPESP, pp. 115-124.
- TORRES, R. (2010). “Poesia Experimental e ciberliteratura: por uma literatura marginal izada”, coord. de Rui Torres, *Poesia Experimental Portuguesa - cadernos e catálogos*, <<http://po-ex.net/>>, (consultado a 21/03/2010).

## POEMA-OBJETO EM SALETTE TAVARES

Rui Torres<sup>1</sup>

### INTRODUÇÃO

Salette Tavares (1922-1994) dedicou a sua vida à arte e à escrita. Estas duas actividades estão de tal modo interligadas que se pode dizer que a compreensão de uma passa necessariamente pelo conhecimento da outra. De uma forma semelhante, também na sua obra, poesia e teoria comunicam e informam-se mutuamente. Este aspecto está próximo da poeprática do grupo de que fez parte - e cuja ligação com a teoria e a crítica literárias fica bem patente em vários dos seus trabalhos. Os interesses teóricos da autora são, no entanto, variados, reflectindo não só sobre a Teoria da Informação e o Estruturalismo, mas também sobre as relações entre a Estética e a Filosofia.

Durante o auge da produção concretista portuguesa, em 1965, Tavares leccionou Estética na Sociedade Nacional de Belas Artes, tendo publicado as lições correspondentes, sem ilustrações, na revista *Brotéria*. Um livro com essas mesmas lições, mas completas, intitulado “A dialéctica das formas”, estava composto em 1972, mas foi rejeitado pela editora Livros Horizonte.

Por outro lado, a sua obra poética deve ser entendida no âmbito de uma vanguarda literária. Podemos adiantar duas razões que justificam esta classificação: primeiro, a ênfase dada aos valores expressivos da materialidade da linguagem; segundo, um sentido de constante vigilância, que a colocam no âmbito das poéticas auto-reflexivas. Estes aspectos são, entretanto, informados por uma busca da invenção e do novo.

De salientar também é o seu interesse pela música contemporânea, principalmente pela articulação entre som e silêncio, proposta nos trabalhos de John Cage, nos Estados Unidos, e Pierre Schaeffer, em França, cujas obras permitiram o início do estudo do som como entidade autónoma da música. O silêncio, no caso de Cage, e os “barulhos” do quotidiano, no caso de Schaeffer, passam a ser parte constituinte das unidades significantes com que interpretamos a música, da mesma forma que, na escultura, Marcel Duchamp introduz o objecto encontrado (*objet trouvé*) na configuração artística. É esta polifonia de influências, abertamente expostas e admitidas por Salette Tavares, que acompanha a sua produção poética.

<sup>1</sup> Professor associado com agregação na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Fernando Pessoa - Porto.

Neste breve texto, procuraremos traçar as linhas gerais da concepção teórica do seu fazer poético, tendo em vista uma das peculiaridades da sua lírica: a (trans)figuração do objecto (enquanto referente e enquanto símbolo) que, por meio de uma reelaboração estética, realizada na e pela linguagem, se verte em elemento expressivo na construção poética. Desta forma, como tentaremos demonstrar, Salette Tavares estabelece inusitadas relações do ser humano com os objectos que o rodeiam, através de um processo de substantivação que os (des)referencializa como meros utensílios quotidianos.

## 1. SALETTE TAVARES E A DIALÉCTICA DA FORMA

O percurso teórico de Tavares foi marcado pelo contacto com certos mestres e filósofos; entre eles, Abraham Moles e Jean Baudrillard. Nas bases estéticas da sua poesia encontramos, por isso, a articulação de discussões teóricas baseadas na teoria dos objectos, de Moles, numa série de artigos que representam o manifesto estético da autora,<sup>2</sup> permitindo-nos vislumbrar, ainda que parcialmente, as linhas gerais da sua poeprática.

Por ordem cronológica, os artigos produzidos foram “Forma e criação” e “Forma poética e tempo,” de 1965; “Teoria da informação e Abraham Moles,” de 1967; e “Arquitectura, semiologia e mass média,” de 1969. Estes quatro artigos foram publicados na revista *Brotéria*, em Portugal e no Brasil. Esses textos são, por isso, o in(d)ício de uma estética experimental em formação em Portugal. Ao mesmo tempo, Tavares usa esses mesmos trabalhos para dar uma consistência teórica à sua obra poético-criativa. Dessa forma, ela constitui também uma poética que nos informa acerca da sua poesia.

Tavares é testemunha de um período em que se verifica uma alteração significativa nos processos de investigação sobre a arte. Por seu lado, a crítica de arte em geral, e da literatura em particular, responde a uma alteração na própria natureza da criação artística. Para se dedicar a um estudo dessa nova criação, Tavares realça a noção de forma, principalmente nos artigos “Forma poética e tempo” e “Forma e criação.” Ao adotar este conceito, a autora elimina a distinção entre forma e conteúdo. Isto acontece porque, na sua teoria, a forma é interpretada como uma totalidade, na medida em que ela gera uma gestalt: “a forma não é o limite continente da mensagem poética, é a própria mensagem poética proposta à apreensão estética” (1965b: 40).

Esta concepção de isomorfismo é desenvolvida pela autora num texto escrito em 1973 para a *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, com a intenção de explicar o poema “Os efes,” de 1963. O poema ao qual o texto se refere é constituído por um texto em prosa com a forma de três grandes “efes” – fff. Esta forma constitui por seu lado um outro texto, de carácter visual. Este texto visual não tem, no entanto, um contorno, ou uma linha, que marque o seu desenho. Este contorno é, pelo contrário, definido pelo texto em prosa: o seu recheio é também o seu limite. Nesse sentido, o conteúdo coincide com o continente. Salette Tavares afirma a propósito deste poema tratar-se de uma alusão, e uma crítica, à “ridícula distinção” entre forma e conteúdo. A forma artística é, portanto, uma globalidade que estrutura forma e conteúdo numa entidade única e inseparável.

Esta é, na verdade, uma das chaves para a compreensão da poesia concreta e visual, onde o conteúdo é, por vezes, exprimido através da forma e, frequentemente, encontramos os próprios poetas a teorizar sobre

<sup>2</sup> Já tivemos oportunidade de observar que o percurso teórico de Salette Tavares não pode ser devidamente avaliado, uma vez que os textos que a autora escreveu para *A Dialéctica das Formas* não estão suficientemente publicados.

o assunto. Melo e Castro, por exemplo, defende que, numa estrutura, as entidades que a formam são indisociáveis porque “uma sem a outra não tem viabilidade de ação estética” (1981: 124). O poeta-teorizador explica que “[d]izer que uma quadra tem quatro versos de 7 sílabas com rimas cruzadas nada é poeticamente. Dizer que uma quadra tem como tema ‘os teus olhos’ é igualmente nada. Mas escrever e dizer a quadra pode ser já uma experiência estética” (1981: 124). Mais uma vez, devemos salientar, não é a teoria que segue o poema, mas antes o poema que teoriza: o poema explica, ilustra e ironiza (com) a teoria.

Devemos, por outro lado, realçar que a distinção entre forma e conteúdo nega a possibilidade de se entender a obra de arte como uma entidade que se actualiza com o tempo. Separar forma e conteúdo é historicizar a obra de arte, é dizer por exemplo que à “forma” da *Vénus de Milão* corresponde uma mentalidade específica que deve ser entendida tendo em conta essa inscrição no tempo. Para Salette Tavares, essa é uma concepção errada. O primeiro artigo escrito pela autora e aqui referido traz já no título essa indicação de que a forma poética está dependente de uma dimensão temporal, uma vez que ela é sempre “memória do mundo que significa” (1965b: 41). Para Tavares, a relação da forma com o tempo determina também a sua dimensão estética, na medida em que influencia a percepção. É exactamente neste sentido que entendemos o que a autora pretende com uma “dialéctica das formas.” Ao resistir ao tempo, a forma deixa-se reavaliar, traduzir e recontextualizar. Uma dialéctica das formas é também o que Tavares faz com a sua poesia: adaptando versos de poemas e transpondo-os para objectos espaciais, recontextualizando-os, testando a sua resistência ao tempo.<sup>3</sup>

Esta capacidade de transcender o tempo é uma das primeiras evidências acerca da abertura da forma. Em “Forma poética e tempo,” Tavares identifica por isso esta dialéctica com “a alteração da linha de desenvolvimento das formas acontecida por negação intencional das formas precedentes ou contemporânea [sic]” (1965b: 62). Tal como acontecera com outros poetas situados no âmbito daquilo a que poderíamos chamar de experimentalismo, para Salette Tavares a arte e a poesia encenam a devoração da tradição como possibilidade de actualização das formas e situam-se, portanto, no âmbito das poéticas autoreflexivas.

A própria dialéctica dos movimentos poéticos resulta da tendência para as formas artísticas se estabelecerem e fixarem. Essa linguagem fixa, diz a autora, só é alterada quando outros movimentos poéticos, assimilando ou reagindo, permitem a difusão e, portanto, o seu desenvolvimento (1965a: 604).

Uma crítica rigorosa tem como intenção observar esta vida e este contágio, explicando como a tradição é “continuidade dialéctica reflexiva” (1965a: 604). Ao mesmo tempo, antecipa o estudo dos movimentos plagiográficos da poesia de inovação, identificando a tradição no novo ou, como Augusto de Campos mostrou num poema que comunica com um “ovo” de Simias Rhodius (“Wings of Eros in Theocritus - Eidullia Theokritou Triakonta”, ca. 325 B.C.), o elo entre o novo e o velho é também característica do experimental: “Ovo / novelo / novo no velho / o filho em folhos....” É também neste sentido que Salette Tavares interpreta a vitalidade crítica da obra de arte, que se apresenta e “é pensamento de si mesma” (1965b: 63).

Deste modo, a obra de arte refere-se à tradição em que foi gerada como forma de testar as suas possibilidades significativas. Podemos por isso dizer que a obra de arte moderna é intencional e autoreflexiva para se defender da banalização das formas. Tavares refere-se a este aspecto a propósito da “dignidade das formas,” que “em maior perigo de degradação e de banalização se querem consistentes e procuram fortalecer

<sup>3</sup> Estudo questões relacionadas com intermedialidade e transposição intersemiótica na obra de Salette Tavares em TORRES, R. (2007). “Transposição e variação na poesia gráfica e espacial de Salette Tavares”, in *Aletria – Revista de Estudos de Literatura*, 14, Jul-Dez 2006, Intermedialidade, org. Claus Cluver. Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, pp. 267-284.

a sua estrutura, a sua categoria como mensagem poética, para que no meio da realidade fluente consigam a consistência do autêntico objecto estético” (1989: 45).

A abertura da forma e a sua capacidade autoreflexiva são a nova condição da produção artística que começamos por mencionar: a obra de arte inclui o processo de percepção na configuração da forma ao mesmo tempo que transforma a percepção em co-criação. A intencionalidade da obra está assim associada à abertura da forma. Assim como para Eco a mensagem artística se actualiza e realiza apenas na leitura, igualmente para Tavares o objecto estético completa-se no momento da sua percepção. A mensagem só se realiza quando é recebida, diz Tavares, porque “[o] espectador é o último executante, que toda a obra de arte exige para a plenitude da sua existência” (1965a: 600).

A percepção pode, no entanto, ser motivada por uma leitura dominante cuja intenção é reduzir os seus conteúdos informativos a zero.<sup>4</sup> Podemos mesmo dizer que a banalização da mensagem poética acontece quando se verifica uma cristalização dos seus sentidos criativos.

Mas a forma é antes de tudo pura potencialidade. A sua estrutura existe em projecção e, neste sentido, sobrevive apenas no interpretante, que a actualiza e multiplica. Esta instabilidade significa também que a cristalização é apenas um problema potencial. Tavares lembra, por isso, que não existe uma leitura definitiva: nenhuma leitura esgota a obra e, portanto, nenhuma leitura é a única leitura possível. Embora a cristalização da forma se verifique em regimes de pouca liberdade interpretativa, é sempre possível identificar as estruturas criativas nela embebidas.

Estas diferentes maneiras de lidar com a abertura da forma poética criam uma polarização a que Tavares também se refere. Para a autora, há dois usos possíveis da forma: um positivo e outro negativo. O uso positivo é aquele que aceita a abertura da forma poética, dessa forma interpretada como “potencialidade actualizável” (1965b: 43). Uma leitura deste tipo multiplica os sentidos criativos e as possibilidades significativas do texto e pode, por isso, “revivificar os elementos adormecidos” por outras leituras ao mesmo tempo que lhe permite “transcender os tempos” (1965b: 42). A leitura do Barroco por Ana Hatherly, por exemplo, insere-se neste género de leitura, usando o primeiro como motivo para uma releitura do próprio Experimentalismo em que estava envolvida.

Mas a forma pode também ser usada “no sentido aviltante de forma que não funciona, morte-lacuna ou fim, que finge a sua perenidade ausentando-a” (1965b: 42). Este uso está próximo do uso quotidiano dos objectos a que nos referimos: automatiza-a, como prefere Shklovsky. Ao ser banalizada, a forma é consumível “ao nível dessa mesma banalidade” (1965b: 42).

O que motiva a banalização da forma é, para Tavares, o vocabulário interpretativo da crítica. Refere-se, claro, ao discurso conservador, que é “resistência à mobilidade nas interpretações” (1965b: 55), e não à crítica dialéctica que apresenta como alternativa. A cristalização do vocabulário interpretativo é o resultado de uma “acomodação passiva” (1965b: 55). A sua retórica provoca uma “paralisação da experiência estética” (1965b: 55), podendo daí concluir-se que não há uma má forma tanto quanto uma má interpretação da forma, e isto porque é na leitura que se realiza a forma.

<sup>4</sup> Para uma compreensão das questões da obra de Salette Tavares relacionadas com a teoria da informação e sua relação com a percepção estética, ver: TORRES, R. e SANTOS E SILVA, D. C. (2011). “Teoria da Informação e Concepção Poética em Salette Tavares”, in *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da UFP*, 7. Porto, Ed. UFP, pp. 240-251.

A autora conclui que uma das características da forma é a sua inconsumibilidade (1965b: 57). Porque a forma poética sobrevive ao tempo, o que a define é a sua “subsistência ao gosto, é a resistência à banalização” (1965b: 57). O consumo não esgota as formas. Pelo contrário, as obras sucedem-se num movimento dialéctico de renovação. Mesmo quando o seu universo interpretativo aparenta ser estável (como no caso dos “clássicos”), trata-se de um fenómeno social de cegueira (1965b: 57), uma vez que se trata do “domínio marginal da forma usada não como ser, crescente e vivo, mas como ter...” (1965b: 57).

Esta é a dialéctica viva de que a obra de arte faz parte. Nas práticas autoreflexivas não é só a intencionalidade que se propõe à percepção: a própria percepção se coloca radicalmente como “apreensão de sentido” (1965a: 591). O receptor assiste (no duplo sentido, passivo e activo, de ver e ajudar, respectivamente) à expressão do mundo, não tanto porque esta expressão exista em si mesma como linguagem, mas porque se trata de “uma linguagem que eu entendo e fabrico na pura abertura poética capaz de escutar a natureza” (1965a: 591). Ler é recriar e, nesse sentido, a própria percepção funciona como forma. O indivíduo que interpreta a forma precisa de a reconfigurar em diferentes modos de expressão do conteúdo e, por isso, é também um co-autor. Ele pode “dizê-la [à forma] como criação” (1965a: 599).

A experiência estética é intermediária na relação do leitor com o mundo. Representa uma oportunidade para o sujeito receptor se recriar, redescobrir e transformar. Recepção e percepção são co-autoria, criação do mundo exterior na recriação de si próprio. Tavares entende, por isso, que a própria criação é já uma leitura activa do mundo:

Fabricar a mensagem poética é, no plano da obra de arte, ser autor em primeira instância da originalidade do mundo que esta mensagem vai testemunhar. Co-autor desse mundo, porque esse mundo é já antes criação e como tal surge para a percepção reactiva do sujeito, o mundo que é antes da percepção será executado pelo artista, forma original. (1965a: 601)

É também a possibilidade de criação do exterior num interior: “Eu sou abertura e vocação de originalidade (dignificando a palavra no seu regresso à raiz), sou permanente criação do meu eu pessoal” (1965a: 594). Esta possibilidade de a obra de arte mudar o receptor ajuda-nos a compreender a atitude política de Tavares e do grupo da PO.EX.

## 2. OBJECTOS: DO ÉTICO AO ESTÉTICO

Proporemos agora uma reflexão sobre o lugar do objecto na sociedade contemporânea, nas suas dimensões referencial e simbólica: na passagem do ético ao estético. A este respeito, Salette Tavares parece seguir as teorias de Abraham Moles e Jean Baudrillard. Ora, para estes autores, os objectos comunicam por serem “sinais que agem como estímulos” (1969: 206). Assim, podemos dizer, por exemplo, que uma colher não é apenas um objecto útil, mas que promove uma certa maneira de comer e significa esse mesmo modo de comer. De igual modo, uma cadeira ensina e reforça um hábito cultural que é o sentar-se de certo modo, em determinadas ocasiões. Como explica Tavares a propósito de uma janela, “o seu número, a sua disposição na fachada, etc., não denota só uma função, [mas também] conduz a uma certa concepção do habitar e do usar, conota uma ideologia global” (1969: 208).

Neste sentido, Tavares concorda com o Estruturalismo de origem linguística que interpreta vários códigos semióticos como sistemas de significação em segundo grau. Como Tavares refere em relação às teorias de Umberto Eco, “o objecto de uso é sob espécie comunicativa o significante daquele significado exactamente

e convencionalmente denotado, que é a sua função” (1969: 208). Este sistema secundário de significação está na base de toda a cultura humana e serve para lembrar que grande parte da nossa experiência quotidiana é metalinguística, na medida em que toda a cultura se estabelece como referência à linguagem.

Assim, se é correcto afirmar que a função primária do objecto de uso é a sua função utilitária, devemos também compreender que o objecto “denota a função convencionalmente segundo códigos que são o saber que o uso possibilitou...” (1969: 207). Para que a forma possa denotar a sua função, ela precisa de se sustentar num sistema de hábitos adquiridos, uma vez que actua sempre com base num código. Por outro lado, é esta mesma dependência do código que a obriga a passar da dimensão literal à dimensão simbólica.

Um dos aspectos fundamentais da teoria poética de Salette Tavares é precisamente a estetização de toda a experiência humana, e uma das modalidades em que esse processo se reflecte é na transformação de qualquer objecto em obra de arte. A arte, como referiu Shklovsky, serve para mostrar as propriedades estéticas do objecto de uma forma desautomatizada: “it exists to make one feel things, to make the stone stony” (1989: 58). É neste âmbito que deparamos com a importância do *object trouvé* na teoria e na poesia da autora em estudo. Como a própria diz, “a percepção orientada do artista suprime o sentido anterior de um objecto encontrado ao torná-lo figura sobre um novo fundo” (1965a: 599). O *object trouvé* integra uma actividade criativa que é fundamentalmente perceptiva, na medida em que este existe como resultado de “um simples gesto de propor a percepção original à compreensão dos outros, deslocando o objecto tal qual ele é do fundo onde se compreendia ou do contexto onde estava, para o isolar e tornar num em si meu para os outros” (599). Com o *object trouvé*, a fronteira entre o real e a arte é ainda mais fragilizada.

Este tipo de recontextualização dos objectos ganha uma projecção internacional principalmente com os trabalhos do norte-americano Andy Warhol. As exposições “Green Coca-Cola Bottles,” no Whitney Museum de Nova Iorque, em 1962 e, três anos depois, de “Campbell’s Soup Can,” na Galeria Leo Costelli, em Nova Iorque também, representam não só o início de certa arte Pop, mas principalmente a aceitação da intencionalidade artística como elemento que determina a artisticidade.

Na mesma direcção, mas certamente com outro alcance, vários poetas têm sugerido, depois da explosão inicial do Concretismo, que o próprio poema procura ser um objecto. Pierre Garnier é um desses poetas. Como menciona Mary Ellen Solt,

Pierre Garnier has suggested that the poem now wishes to become a material object because man is becoming increasingly aware of the spirituality that resides in the material itself of the objects that surround him. As we now move through our daily lives, our eyes are literally assaulted by designs of one kind or another. (1968: 33)

Esta tendência deve ser observada também nos artigos escritos pelos membros do grupo Noigandres principalmente para a revista *ad – arquitetura e decoração*. Augusto de Campos vê a palavra em si mesma como “objeto dinâmico” (1965: 42), tal como Garnier no seu manifesto do Espacialismo diria mais tarde: “The word is an element. / The word is a material. / The word is an object” (Solt, 1968: 32). Haroldo de Campos é mais peremptório. No seu artigo “ôlho por ôlho a ôlho nu” (1956) diz:

uma arte – não q presente – mas q presentifique  
o OBJETO  
uma arte inobjetiva?      não  
: OBJETAL

qdo o OBJETO mentado não é o OBJETO expresso, a expressão tem uma cárie  
 (...)

POESIA CONCRETA: atualização “verbovocovisual”

do

OBJETO virtual (cit. in Campos et al., 1965: 44)

Num outro artigo diz-nos ainda Campos que “[o] poema passa a ser um objeto útil, consumível, como um objeto plástico” (50). E o mesmo propõe Décio Pignatari, para quem a poesia concreta realiza uma síntese crítica e isomórfica (forma-conteúdo entendidos como globalidade) da relação palavra-objeto: “ ‘jarro’ é a palavra jarro e jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado” (Campos et al., 1965: 63). Finalmente, o próprio “plano-pilôto” dos Concretistas brasileiros exprime o poema concreto como objeto: “o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores” (Campos et al., 1965: 155).

Com efeito, muitos estudos acerca dos objectos surgem nos anos 1960. Alguns desses estudos dão certa consistência teórica à percepção que Salette Tavares dedica ao objecto. Pondo em evidência a necessidade de uma fenomenologia do quotidiano (de que os objectos fazem parte), os trabalhos que se destacam aqui são os escritos dos estruturalistas franceses Jean Baudrillard e Abraham Moles. Os textos escolhidos são *O sistema dos objectos*, do primeiro, e um número especial da revista *Communications*, organizado por Abraham Moles e dedicado aos objectos.

Quando em 1969 sai o número 13 da revista *Communications*, pouco havia sido escrito que propusesse uma classificação dos objectos resultante do fantástico avanço da civilização técnica e da sociedade do consumo. Na verdade, pouco havia sido escrito sobre o quotidiano, em geral. Baudrillard foi, nesse sentido, um pioneiro em relação aos estudos dos objectos com o seu *Système des objets* (1968), estudos que Henri Lefebvre iniciara já na sua análise do quotidiano, com a publicação dos vários volumes da sua *Critique de la vie quotidienne* (1961-1968).<sup>5</sup> Faltava, porém, uma obra que sintetizasse estas ideias, motivando novos autores para o estudo dos objectos. É neste sentido que *Les objets* (número especial da revista *Communications*), publicado pela editora Seuil e preparado na École Pratique des Hautes Études do Centre d’Études des Communications de Masse da Univesidade de Paris, tem uma importância acrescida e um valor histórico a que não podemos deixar de fazer referência.

Logo no ensaio inaugural, Moles explica que a função dos trabalhos apresentados é a de colocar em relevo os aspectos principais do que poderá provisoriamente vir a chamar-se de uma Teoria dos Objectos, que deve acentuar a necessidade de uma fenomenologia do quotidiano (Moles, 1963: 4). Este projecto é visível em todos os ensaios incluídos na revista *Communications*, da mesma forma caracterizando os trabalhos de Baudrillard. O seu processo metodológico “consiste à étudier l’objet en soi en mettant provisoirement entre parenthèses sa fonction, c’est-à-dire sa signification dénotative pour se consacrer a une découverte phénoménologique des connotations” (Moles, 1963: 1). Moles propõe um estudo das ambiguidades geradas pela relação quotidiana do ser humano com os objectos. A necessidade de uma demografia dos objectos parece indiscutível perante a proliferação dos mesmos nas sociedades modernas. Os objectos são estruturas que podemos definir da mesma forma que os teóricos da poesia concreta se referiam à palavra: são células vivas, “um organismo completo,

<sup>5</sup> Deve ainda ser considerada a publicação, em 1958, do livro de Simondon, *Du mode d’existence des objets techniques*, assim como de *La vie étrange des objets* (1959), de M. Rheims.

com propriedades psico-físico-químicas, tacto antenas circulação coração: viva” (Campos et al., 1965: 42). Os objectos, diz Moles, são portadores de formas e, portanto, de uma *gestalt* (1963: 2).

Três razões explicam, segundo Moles, a proliferação dos objectos. Primeiro, o desenvolvimento da tendência para a aquisição relacionada com a civilização burguesa; segundo, o desenvolvimento do objecto em série, isto é, do objecto com um grau de identidade e normalização crescente; e terceiro, o consumo ostentatório a que a condição social obriga (1963: 1). A sua presença é tão insistente que o ser humano passa de produtor a consumidor: “L’Homo faber est devenu dans une large mesure plutôt consommateur d’objets que fabricant d’outils” (Moles, 1963: 1).

Na nossa civilização, afirma ainda Moles, o objecto não é natural: é um signo. A pedra, defende o autor, é uma coisa que apenas se converte em objecto quando se promove a outra categoria, a de pisa-papel, por exemplo. O objecto tem, como a coisa, um carácter passivo, mas é, ao contrário daquela, fabricado (1963: 5).

Para Baudrillard, é também esta fabricação do objecto que interessa. Em “La morale des objets,” o filósofo francês analisa a lógica social que regula a prática dos objectos. O seu estudo reflecte, nesse sentido, o aparecimento dos estudos culturais, na medida em que faz uma análise crítica da ideologia do consumo concentrando-se nas práticas relativas aos objectos.

Mas os objectos não são apenas o lugar de uma satisfação de necessidades. A fenomenologia das conotações a que Moles também se refere é articulada por Baudrillard no estudo do trabalho simbólico dos objectos. Se, para o primeiro, a produção dava lugar à ostentação; para o segundo, é uma “ ‘production’ au double sens du terme: ‘pro-ducere’ – on les fabrique, mais on les produit aussi comme preuve” (Baudrillard, 1963: 26).

A teorização do trabalho simbólico leva o crítico pelos interiores e pelos espaços domésticos, aumentando o risco de se tornar um *voyeurismo* – de que no fundo toda a obra de Baudrillard é sintomática. Mas a tentativa é justificada: a actualidade de uma sociologia dos objectos é evidente. Os objectos são índices de pertença social, formando um código que é portador de significações também sociais. Os objectos espelham, por isso, a hierarquia cultural, reforçando a sua participação na “structure globale de l’environnement, qui est en même temps une structure active de comportement” (Baudrillard, 1963: 28).

Os objectos facilitam também a mobilidade de indivíduos e grupos a uma determinada ordem. Baudrillard define a ordem a que os objectos dão acesso como a ordem do consumo, que considera a máscara de uma profunda inércia social (1963: 40). Ao interpretar o consumo como uma instituição e uma moral, Baudrillard pretende explorá-lo como uma estratégia do poder. O autor observa que o acesso dado pelos objectos à hierarquia da sociedade cria uma estratificação, ao mesmo tempo que gera uma discriminação (42). Essa estratificação, exactamente porque é criada por uma estratégia de classe, leva o crítico a dar à sua análise contornos político-ideológicos.

De uma forma semelhante, a linguagem mascara uma inércia que levou Salette Tavares e outros poetas a sentir um chamamento para estabelecer uma relação entre a linguagem e os objectos que usavam. O objecto artístico apresenta-se assim como uma estrutura de alta entropia, uma vez que também questiona a linguagem e o código. Por conseguinte, Moles acha possível analisar os objectos em termos desta complexidade. É neste sentido que deve ser lida a “Théorie de la complexité et civilisation industrielle” (1963a) que Moles escreve aplicando o conceito de complexidade à teoria dos objectos. Nesse texto, a informação assume um carácter político, porque a complexidade dos objectos, diz Moles, é apenas aparente: ela é fabricada pelo poder, que dessa forma estabelece a inovação como a sua ideologia fundamental.

Os objectos criam esta ilusão de mudança ao estabelecerem um sistema viciado de relações em que a sua substituição é impensável e, como tal, a sua presença obrigatória. Como diz Moles,

[ê]tre ‘civilisé’, au sens de l’Occident, c’est avoir beaucoup de besoins et ce type de civilisation poursuit l’adéquation des objets aux besoins dans un cycle sans cesse renouvelé, car de nouveaux objets secrètent de nouveaux besoins: les automobiles secrètent les essui-glaces, les moteurs secrètent les réparateurs, lesquels secrètent à leur tour ded nouveaux outils, etc. (1963a: 57)

Em termos informacionais podemos dizer que os objectos criam um elevado nível de redundância na sua relação com o indivíduo. As expectativas deste, no que aos objectos diz respeito, são sempre cumpridas: o objecto está à sua disposição. O indivíduo possui um conhecimento *a priori* do que vai acontecer, e os objectos criam uma zona de conforto onde ele se sente seguro. Moles refere ainda que quando um indivíduo passa de um lugar a outro, por exemplo, da sala de jantar ao escritório, do escritório ao quarto de dormir, etc., ele está na verdade apenas a passar “d’un display à l’autre, [et] il les retrouve comme stables, attendus, plus ou moins connus et a une perception très nette de cette stabilité” (1963a: 62). Esta percepção é o que garante a estabilidade (redundância), oferecendo ao indivíduo um sentimento de pertença.

Ao contrário do consumo, uma relação activa com o quotidiano deve fazer dos objectos aquilo que a poesia faz com as palavras. Os objectos, construindo uma segunda linguagem acerca de si próprios, banalizam a sua origem simbólica. Para que a febre do consumo se realize, o seu potencial criativo deve ser transferido para a ordem literal.

A censura de uma das propriedades dos objectos em detrimento da sobre-exposição da outra leva Gilbert Simondon a analisar aquilo a que chama de “xenofobia” contra a realidade técnica da realidade humana. Em *Du mode d’existence des objets techniques*, Simondon entende que a primeira forma de negligenciar os objectos (de os mistificar) é a de reconhecer neles uma componente prática, a que normalmente se chama de utilitária, esquecendo com isso a sua estrutura significativa. Uma das formas de inverter esta tendência é expondo-a, por um lado, através da crítica materialista (como fez Baudrillard) e, por outro, na prática poética (como a poesia espacial e o livro *Lex Icon* de Salette Tavares propõem).

Uma análise mais desenvolvida do sistema dos objectos foi levada a cabo, além de Simondon, por Jean Baudrillard, que publicou *Le système des objets* em 1968.<sup>6</sup> O espaço privilegiado por Baudrillard para a sua análise interessa-nos porque o autor escolhe o ambiente doméstico da casa por ser aí que se “reúne a quase totalidade de nossos objetos cotidianos” (1997: 73). Também Salette Tavares, em *Lex Icon*, dedica poemas a muitos desses objectos: 24 dos 28 poemas que foram publicados com a primeira edição do livro referem-se a objectos do espaço doméstico, como o louceiro, a almofada, a banheira, a cama, a cadeira, etc.

Para Baudrillard, tanto a função utilitária do objecto, a que chama de “discurso manifesto” (1997: 101), quanto as práticas simbólicas em que se articula, a que chama de “discurso latente,” mostram que “o sistema discursivo dos objetos é homólogo àquele dos hábitos” (1997: 101). O autor dedica uma especial atenção

<sup>6</sup> Usamos aqui a tradução de Zulmira Ribeiro Tavares para a 3ª edição brasileira publicada na “Coleção Debates” da editora Perspectiva, em 1997. Também Abraham Moles publicou a sua *Théorie des objets* quatro anos mais tarde, em 1972. A teoria dos objectos de Moles, como o livro de Simondon, é estruturalista (e informacional), no sentido mais restrito que o método estatístico permite, onde as implicações ideológicas interessam pouco, ou nada. Como a nós elas interessam, principalmente no que diz respeito à crítica ideológica do consumo, usamos o livro de Baudrillard e outros ensaios de Moles, mas não o livro deste último autor.

ao discurso latente, uma vez que esse discurso está associado a uma estratégia de poder que é preciso desmascarar.

Embora Baudrillard também analise os objectos na sua sistematização objectiva, principalmente na primeira parte do livro, que é dedicada à estética do arranjo e da ambiência na sua configuração utilitária, é na sistematização subjectiva que concentra a sua atenção: como interrogação do “campo de suas conotações, logo, da sua significação ideológica” (1997: 117). Baudrillard observa, na relação do ser humano com os objectos, uma forma de opressão: “O homem não é livre quanto aos seus objetos, os objetos não são livres quanto ao homem” (1997: 54). A sua interpretação da funcionalidade do objecto é, por isso, marxista: representa um momento de alienação na relação do humano com o trabalho. A adaptação de uma forma a outra (por exemplo, do machado ao braço, da faca à mão, etc.) gera também “a omissão dos processos reais de trabalho” (60). Esta omissão, a que já aludimos sob o nome de mistificação, ou automatização, empurra o ser humano para “um absolutismo da forma: só ela é exigida, só ela é lida, e é marcadamente a funcionalidade das formas que define o ‘estilo’” (60). Ao crítico interessa, por exemplo, o facto de os objectos girarem em torno do guarda-louça, ou do leito central: aí ele vê uma tendência para a acumulação e para a ocupação do espaço. Por isso, é possível estudar uma configuração específica dos móveis e entender que aí se traduz “um certo hábito social” (Baudrillard, 1997: 21).

Baudrillard recorre a vários outros exemplos para ilustrar de que forma os objectos traduzem as relações humanas. Observa, por exemplo, todo um simbolismo fálico que é próprio dos valores insistentemente patriarcais da sociedade burguesa moderna. Esse simbolismo dos objectos, que “se desdobra no gesto e no esforço através dos esquemas de penetração, de resistência, de modelagem, de atrito, etc.” (1997: 60-61) tem como modelo a gestualidade e a rítmica sexual. Os objectos são, assim, uma personificação das relações humanas (1997: 22) e, por isso, uma metáfora do próprio comportamento da família.

Mas os objectos são sempre escravos do espaço que ocupam, porque a dimensão real em que vivem é prisioneira de uma outra dimensão moral que significam. É por isso que Baudrillard descortina nos objectos um papel contraditório. Antropomórficos, verdadeiros “deuses domésticos” (1997: 22), eles ocupam um lugar central na configuração da família burguesa moderna. Mas tal como a família que espelham, também eles adquirem um certo grau de autonomia. Escravos da função ideológica do consumo, a sua identidade e autonomia aparente são o resultado e o reflexo da propaganda do modelo capitalista (22).

O objecto é, por isso, um “figurante humilde e receptivo... espécie de escravo psicológico e de confidente” (1997: 33). O sistema dos objectos é, por seu lado, uma construção humana, reflexo de uma ordem “ligada a uma concepção bem definida do cenário e da perspectiva, da substância e da forma. Segundo esta concepção, sua forma é a demarcação absoluta entre o interior e o exterior, é continente fixo, o interior é substância” (Baudrillard, 1997: 33).

A demarcação estrutural que a sua ordem simbólica cria, entre interior e exterior, entre verdadeiro e falso, entre bem e mal, acaba por gerar um sentimento de melancolia que caracteriza a civilização ocidental: “Signos de nosso poderio mas ao mesmo tempo testemunhas de nossa irresponsabilidade diante dele. Talvez seja aí que se faça necessário procurar a razão, depois da primeira euforia mecanicista, desta melancólica satisfação técnica...” (Baudrillard, 1997: 62).

A sua estratégia é, por isso, parte de um “argumento publicitário: é um conceito ideológico fundamental de uma sociedade que visa, personalizando os objetos e as crenças, integrar melhor as pessoas” (Baudrillard, 1997: 149). Os objectos conduzem o ser humano para mais uma forma de alienação, normalizando-o. Como

Zulmira Ribeiro Tavares mostra, nesse aspecto Baudrillard segue o enunciado de Marcuse, segundo o qual as categorias psicológicas se convertem em categorias políticas. Trata-se, portanto, de uma estratégia semelhante à que a poética experimentalista adota.

Finalmente, a terminologia que Baudrillard emprega enfatiza mais uma vez a ligação que tentamos mostrar entre os objectos, a informação e o poema concreto. O seu discurso acerca do objecto é ainda facilmente equiparável à terminologia informacional. Para o autor, os objectos desempenham “um papel ideológico de redundância, de superfluidade” (1997: 28), justificando e perpetuando uma “domesticidade fácil” (28). Reflexo de uma interdisciplinaridade a que o Estruturalismo faz referência, também Baudrillard nos fala acerca de uma nova condição humana usando para isso uma nova terminologia:

Hoje em dia o valor não é mais de apropriação nem de intimidade mas de informação, invenção, controle, disponibilidade contínua para com as mensagens objetivas e encontra-se no cálculo sintagmático que funda convenientemente o discurso do habitante moderno. (1997: 30-31)

O discurso é, assim, o reflexo de uma nova mentalidade. Se os objectos, ocupando o seu lugar na ordem simbólica, traduzem o desenvolvimento de uma consciência individual e a mentalidade do ser humano estrutural global, também o homem “com eles conduz seu discurso estrutural” (Baudrillard, 1997: 31).

### 3. OS OBJECTOS E O OBJECTUAL NA POESIA DE SALETTE TAVARES

Os objectos são o tema de *Lex Icon* mas também a própria forma em que Salette Tavares apresenta parte da sua poesia visual, nomeadamente a poesia gráfica e espacial. Ainda assim, a limitação das possibilidades de combinação semântica insinuada no “saber que o uso possibilitou” não deve ser interpretada como uma limitação dos objectos. Como verdadeiras formas que são, os objectos extrapolam a sua carga semântica para o campo estético, isto é, para o âmbito da percepção e da realização pessoal. É precisamente neste sentido que dizemos que o objecto tem uma segunda vida, a das conotações simbólicas, que Tavares define como “o extra que os objectos mostram” (1969: 208). A autora lembra, com ironia, que a cadeira do Rei também serve para sentar, fazendo uma alusão à sua função determinantemente simbólica. Neste sentido, também “o talher” significa o próprio código social que traduz, como Tavares o diz num poema com esse título:

Saber estar à mesa é um acto  
complicado simples ousado  
que consiste em mover dentro de um quadrado  
os ritmos e ritos da transmigração. (“O talher”: 431)

Também a produção gráfica e espacial de Salette Tavares é uma resposta à automatização da percepção do objecto na sociedade do consumo. Os poemas espaciais de sua produção encenam esta descoberta da “objectividade” dos objectos. Tavares coloca-os no domínio do pedagógico, como no caso dos “Diálogos criativos” com os seus filhos, de quem recebe tábuas, brinquedos e até “lixo” que considera poesia espacial.

Como refere Picchio, “a verdadeira vocação de Salette Tavares era a poesia: a poesia como prática estética, como criação – descoberta de formas poéticas resistentes à contingência” (1992: 10). Prosseguiremos, neste ensaio, com a apresentação dessa poesia, destacando, da sua vasta produção, exemplos de criatividade, que foi penosamente obscurecida pelo desconhecimento de que é vítima.

Para estruturar devidamente certas tendências da sua poesia, escolhemos uma divisão entre: primeiro, a substantivização, que se exprime no domínio verbal; segundo, o visual; terceiro, a poesia sobre objectos de *Lex Icon*. Desta forma, aproximamo-nos da divisão proposta por Melo e Castro, para quem existem, na obra de Salette Tavares, quatro fases: 1) o uso da substantivização “como instrumento conceptual” (1993: 9); 2) a área da poesia visual; 3) o tempo de Pedro Sete; e, finalmente, 4) o “tratamento escritural que culmina no livro *Lex Icon*, com uma objectualidade reiterativa, quase obsessiva...” (Melo e Castro, 1993: 9-10). A tênue fronteira que separa as três variantes propostas – verbal, visual e objectual – poderá por vezes desaparecer, e isso será o resultado da forma como se encontram interligados os meios de que a poeta se serve.

Com rigor, Salette Tavares transpõe frequentemente as fronteiras entre o visual e o verbal, e destes para os poemas sobre objectos que, embora se expressem através de uma configuração verbal, relacionam-se com a poesia gráfica e espacial. Por outro lado, ao “adaptar” poemas originalmente pensados em termos visuais para um empenhamento textual, ou vice-versa, a autora mostra não se preocupar com a possibilidade de classificar a sua poesia, tanto como desafiar as próprias noções de classificação e identidade.

O que Tavares entende como sendo a função da poesia está bem expresso no poema “Maquinin”: “Eu visto o que vesti ao manequim / sou poeta que mente o que se sente / e só fico contente quando visto / aquilo que se ri atrás de mim” (Tavares, 1992: 215). Em referência intertextual a Fernando Pessoa, que na sua “Autopsicografia” diz: “O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente”, Tavares usa o manequim – que também é “máquina” no jogo verbal que o título introduz – como *alibi* para o seu próprio fingimento. E se, para Pessoa, “fingimento” é ficção e criação de mundos possíveis que substituem o conceito de “verdade,” já o maquinin finge na medida em que se ri com as várias roupagens que vai vestindo. Metáfora do processo criativo de Tavares, a máquina-manequim é a estrutura variável pronta a receber na sua forma as mais variadas roupas. Ao mesmo tempo, este poema serve para ilustrar a espacialização pelo objecto a que nos referimos, já que a construção de um objecto em alumínio feito com os versos deste poema serve como prova dessa transposição e materialização do próprio nível verbal.

Um dos recursos mais expressivos da poesia de Salette Tavares é a substantivação, já mencionada a propósito do estudo a ela dedicado por Melo e Castro. Esta se faz presente em toda a poesia de Tavares e deve, por isso, ser vista como uma tendência generalizada que atinge vários espaços criativos. Manifesta-se pela primeira vez nos poemas de *Espelho Cego* e *Quadrada*, antes dos *Cadernos*, mas é ainda observável em *Lex Icon*. Uma vez que se manifesta assim cedo, podemos dizer que Tavares é um dos primeiros exemplos do concretismo verbal em Portugal. Desde cedo, a poeta experimenta com a sugestão e o jogo com o substantivo na sua relação com o espaço em branco, dentro de uma lógica de espacialização tipográfica que estaria na origem da constelação proposta por Gomringer. Assim, por exemplo, num poema sem título do *Espelho cego*:

Palavra  
 vinho  
     brasa  
 procissão,  
     livre, secreta invasão  
 sob as nossas mãos em asa. (1992: 26)

A sucessão dos substantivos “palavra,” “vinho” e “brasa” em escada contribui para a imagem visual da “procissão” e da “asa” final, que assim se corporifica em união quase religiosa com as “mãos.” Vários aspectos da poesia concreta encontram-se assim disseminados pela obra inicial de Salette Tavares. Como propõe

Melo e Castro, “os aspectos estruturais do concretismo português estavam embrionários em Salette Tavares” (1993: 9).

Estes sinais do Concretismo não foram devidamente enquadrados e explicados pela crítica literária da altura. Ao ignorá-los, a crítica impossibilitou o seu reconhecimento por parte do público leitor, dificultando a difusão e a partilha destas ideias. Talvez por isso a transposição destes indícios para uma prática de grupo tenha demorado os longos sete anos que separam a poesia concreta portuguesa da brasileira.

Na base de alguma poesia de Salette Tavares está ainda o tema do trabalho artesanal, metáfora do criar poético. Em “O poema,” introduzindo certa autoreflexividade no próprio título, diz: “Na terra regada / procuro a palavra / aberta fechada / matéria formada” (1992: 235). A palavra é apresentada como “matéria” na medida em que ela segue – e com isso recria – o objecto e, como este, é um intermediário e um utensílio. O trabalho é artesanal porque activo: “Martelo machada / achada a palavra / cinzelo o anel / a curva quadrada” (1992: 235). Nota-se, entretanto, que o jogo verbal serve para sugerir significados mais do que a progressão semântica linear. O humor resultante desse jogo é colocado ao serviço da actualização das formas criativas a que nos referimos a propósito da dialéctica das formas.

Também na “Carta a Pedro Sete,” de 1967, a autora verifica na sua poesia “[a] exuberância de metáforas em que a substantivação e outras alterações gramaticais tendem para coisificá-las objectos. A utilização das consonâncias e dissonâncias, as significações sinalizadas pelo tratamento do ritmo espacial da escrita” (1992: 169), tudo isto, diz a poeta, é “[a] vivência poética e humana automaticamente devolvida por um espelho cego” (169).

A substantivação é, portanto, um recurso linguístico pelo qual a qualidade é expressa através do substantivo, em vez do adjectivo. O segundo substantivo coisifica a qualidade atribuída ao primeiro, como no poema “O sapato,” de *Lex Icon*, onde a multiplicação das combinações paradigmáticas vão transformando o objecto sapato:

(...)  
 O sapato boca  
 o sapato nariz  
 o sapato ouvido  
 o sapato mão  
 o sapato olho  
 o sapato perna  
 o sapato ombro  
 o sapato seio  
 o sapato barriga  
 o sapato sexo  
 o sapato joelho  
 o sapato pé.  
 (...)  
 (1992: 424)

Logo, porém, outras transformações aparecem, principalmente através das assonâncias e consonâncias a que Tavares se refere: “O sapato preto / o sapato perto” (424) e, principalmente, a utilização de palavras pela aproximação de radicais semelhantes, como “-ato” de “sapato:” “O sapato ato / o sapato desato / sapato

mato...” (426). A progressão em termos semânticos segue assim transformações sonoras. Através da expressão “gato de sapato,” que significa usar alguém para um determinado fim, Salette Tavares faz o poema crescer em sentidos diferentes: “firme de sapato / pedra no sapato / boca no sapato / calos no sapato / dentes no sapato” (1992: 426). E no poema “Lixo,” do mesmo livro, Tavares apresenta, numa semelhante disposição das palavras acima transcritas a propósito de “O sapato,” uma listagem do que contêm esses “Caixotes das delicadezas várias”: “lixo lata / lixo pó / lixo núvem / lixo caixa / lixo penas / lixo unto / lixo cacos / lixo óleo / lixo espuma / lixo panos / lixo pasta / lixo plástico” (438).

Como já foi referido, a substantivização é um recurso visível desde o início da produção poética da autora, contribuindo estilisticamente para essa ideia de um poema-objecto em Salette Tavares. Por isso, num poema de *Espelho cego*, encontramos com facilidade essa enumeração de um reportório de palavras (substantivos que são temas poéticos) que ajuda na criação de contrastes de influência barroca para fins puramente estéticos. Uma leitura semântica do poema não é, por isso, muito prolífera, uma vez que as premissas não têm necessariamente que fazer sentido: “O poço não é o mar / a rua não é o rio / janela não é castelo / o frio não é vazio” (1992: 71). Também Mário Cesariny, em “Exercício espiritual,” diz: “É preciso dizer rosa em vez de dizer idéia / é preciso dizer azul em vez de dizer pantera / é preciso dizer febre em vez de dizer inocência / é preciso dizer o mundo em vez de dizer um homem / É preciso dizer candelabro em vez de dizer arcano / é preciso dizer Para Sempre em vez de dizer Agora / é preciso dizer O Dia em vez de dizer Um Ano / é preciso dizer Maria em vez de dizer aurora.” Este nível das equivalências permite um arranjo dos significados através do nível fónico dos substantivos e é, por isso, mais um caso de projecção da selecção na combinação.

Em alguns poemas não publicados em *Espelho cego*, mas que foram escritos com essa intenção, Salette Tavares utiliza esta substantivização de uma forma acentuada: “Subo escada / desço tempo / visto sonho / só de treva / e na cor / do meu tormento / mato o barco / que me leva” (1992: 89). O ritmo do poema é binário porque, embora cada verso seja composto por quatro sílabas, apenas as iniciais de cada das duas palavras se lêem: “Subo escada / desço tempo / visto sonho,” etc. Esta musicalidade forçada na linguagem, salientando a tónica, mostra mais uma vez a importância do aspecto material da palavra; nesse caso, o som.

Há ainda que ter em consideração que estes recursos observados nas obras iniciais de Tavares são posteriormente transpostos e adaptados na criação de objectos, como é o caso da sua poesia visual ou, ainda, para a sua descrição, como no caso de *Lex Icon*. É nessa articulação que a plasticidade da palavra melhor se expõe - e é desses dois outros meios de transporte da mensagem estética que nos vamos ocupar agora.

A passagem (ou transposição) para o domínio visual é, em determinados casos, uma remediação do nível verbal, uma inscrição numa diferente forma de expressão. Tavares recicla e recontextualiza a sua poesia várias vezes, permitindo-nos dessa forma dizer que a substantivização dá lugar à transposição ou materialização do poema em coisa ou objecto.

Esta tendência começa a ser visível nos poemas que Tavares escreveu para os *Cadernos da PO.EX* (1964 e 1966), mas começa com “Ourobesouro,” o seu primeiro poema, a sua primeira tomada de consciência em relação à componente lúdica da linguagem: ouro-bes-ouro, besouro de ouro, a inscrição de uma palavra em outra. “Ourobesouro, caixinha de minha infância,” foi brinquedo da poeta aos 12 anos, em 1934, feito poema

na “concepção” da palavra “Ourobesouro.”<sup>7</sup> Em março de 1962, escreveu no poema “Um lago mais azul caiu de branco,” então previsto para o “Livro do soporífero”, mas apenas reproduzido na *Obra*:

De ouro visto  
 ouro pintado e desbotado. Mas  
 de constância ilumino  
 ourobesouro brinquedo cristalino  
 meu penteado jogo que me infância. (1992: 294)

A colocação do substantivo “infância” na função de verbo reflexivo resulta, de novo, numa espécie de coisificação do brinquedo. A palavra “visto,” que pode ser lida como particípio passado do verbo “ver” ou como a primeira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo “vestir,” traduz estas recontextualizações da poesia: de verbo a objecto, de objecto a linguagem sobre o objecto, tal como queria em “Maquinin”: “Eu visto o que vesti ao manequim” (1992: 215). No ano seguinte, antes dos primeiros *Cadernos*, esse “ouro besouro brinquedo cristalino” foi concretizado em cristal e ouro.

Depois destes despertares, as primeiras manifestações de poesia visual de Salette Tavares dão-se por ocasião dos *Cadernos da Poesia Experimental*, nos quais participou activamente. Os trabalhos tipográficos aí publicados são parte de um processo que começa com a tendência concretista, que já identificámos nos primeiros livros de poemas. Mas ganham pela primeira vez uma autonomia em relação à folha de papel e à linearidade do discurso verbal, fazendo a passagem para o domínio da poesia visual.

## REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, J. (1963). La morale des objets. In *Communications et langages (Les objets)*, ed. A. Moles e B. Vallancien. Paris, Seuil.

BAUDRILLARD, J. (1997). *O sistema dos objectos*. 1968. Trans. Zulmira Ribeiro Tavares. 3ª ed. Coleção Debates. São Paulo, Perspectiva.

CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; e CAMPOS, H. de (1965). *Teoria da poesia concreta. Textos Críticos e Manifestos (1950-1960)*. São Paulo, Invenção.

HATHERLY, A. e MELO E CASTRO, E. M. de, eds. (1981). *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa, Moraes.

MELO E CASTRO, E. M de (1993). “Visões do Espelho Cego”. In *Jornal de Letras (Portugal)* 27 Abril, pp. 9-10.

MOLES, A. A. (1963). Objet et communication. In *Communications et langages (Les objets)*, ed. A. Moles e B. Vallancien. Paris, Seuil.

<sup>7</sup> Diz Tavares na *Obra poética*, em 1992 (itálico nosso): “A palavra ‘ourobesouro’ foi concebida por mim em 1934” (294).

MOLES, A. A. (1963a). Théorie de la complexité et civilisation industrielle. In *Communications et langages (Les objets)*, ed. A. Moles e B. Vallancien. Paris, Seuil.

MOLES, A. A. (1972). *Théorie des objets*. Paris, Éditions Universitaires.

MOLES, A. A. e VALLANCIEN, B., eds. (1963). *Communications et langages*. Gauthier-Villars.

PICCHIO, L. S. (1992). “Brin-cadeiras para Salette Tavares.” Prefácio. In TAVARES, S., *Obra Poética. 1957-1971*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 7-19.

SHKLOVSKY, V. (1989). “Art as Technique.” In *Contemporary Literary Criticism*. Ed. Robert Con Davis e Ronald Schleifer. 2ª ed. New York, Longman, pp. 54-66.

SOLT, M. E. (1968). *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington, Indiana U P.

TAVARES, S. (1965a). “Forma e criação.” In *Brotéria*, 81, pp. 587-606.

TAVARES, S. (1965b). “Forma poética e tempo.” In *Brotéria*, 81, pp. 40-63.

TAVARES, S. (1969). “Arquitectura, semiologia e mass média.” In *Brotéria*, 88, pp. 196-220.

TAVARES, S. (1971). *Lex icon*. Lisboa, Moraes.

TAVARES, S. (1973). “Os efes”. In *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*. Documenta Poética 2. Org. E. M. de Melo e Castro e José Alberto Marques. Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 122-124.

TAVARES, S. (1989). “Algumas questões de Crítica de arte e de Estética na sua relação.” In *Colóquio. Artes*, 82, pp. 42-49.

TAVARES, S. (1992). *Obra poética (1957-1971)*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.



## MELO E CASTRO: POESIA, EXPERIMENTALISMOS E TECNOLOGIAS

Jorge Luiz Antonio<sup>1</sup>

E. M. de Melo e Castro é um exemplo muito significativo das negociações poéticas com diversos meios, suportes, signos e tecnologias. O percurso de sua vida e de sua obra, desde os seus primeiros poemas até os dias atuais, representa essa busca incessante e revela sempre novidades.

Sua intensa atividade cultural abrange várias áreas: criação poética e artística, reflexão crítica, crítica literária e artística, viagens a muitos países, participações em movimentos poéticos, intervenções públicas (performances, conferências, artigos de opinião), associativismo (Associação Portuguesa de Escritores, PEN Clube Português), curadoria de mostras individuais e coletivas nacionais e internacionais, professor universitário, engenharia têxtil como profissional, diretor técnico, consultoria em órgãos públicos portugueses, ensino de desenho e tecnologia têxteis e autor de manuais. As suas contribuições são extremamente importantes em todas as áreas que atuou e atua, o que significa que ele pode ser estudado como poeta, teórico, crítico e como engenheiro têxtil. Seus textos - comunicados para congressos e afins, apresentações de poetas, exposições ou antologias, contribuições em obras sob temas variados, para os quais é sempre convidado, e suas próprias obras – concentram-se no desenvolvimento de suas teorias e contribuem para a compreensão do seu fazer poético, que não se dissocia do seu fazer teórico, por isso, é importante mapear as ideias essenciais de cada uma de suas contribuições.

A trajetória do poeta é uma constante procura por uma poesia total, que possa abranger todos os signos, suportes e meios (ela, de fato, representa fidedignamente o pensamento estético dos anos de 1960 / 1970) e parece encarnar a teoria de Roland Barthes, quando ele se refere à função utópica da literatura:

A segunda força da literatura é sua força de representação. Desde os tempos antigos até as tentativas de vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura.

Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se

<sup>1</sup> Professor adjunto na Universidade de Sorocaba (UNISO), Brasil.

verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem).

Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura (Barthes, 1977<sup>2</sup> / 1995: 22-23).

Mimese, função utópica, força de representação, o real, ordem pluridimensional e ordem unidimensional, esses são os elementos que permitem uma leitura da obra de Melo e Castro, à semelhança do que foi imaginado como “uma história da literatura, ou melhor, das produções de linguagem, que seria a história dos expedientes verbais, muitas vezes louquíssimos” (Barthes, 1995: 23) e dos expedientes não verbais, “que os homens usaram para reduzir, aprisionar, negar, ou pelo contrário assumir o que é sempre um delírio, isto é, a inadequação fundamental da linguagem ao real” (idem).

A esse aspecto pode-se acrescentar outro conceito:

os fragmentos de nosso conhecimento são pedaços desordenados, ligados ao acaso por simples relações de proximidade, de época de aquisição, de assonância, de associação de idéias portanto, sem estrutura definida, mas com uma coesão que pode, tanto quanto a ligação lógica anteriormente evocada, assegurar uma certa densidade da tela de nossos conhecimentos, uma compacidade<sup>3</sup> tão grande quanto a da tela tramada que a educação humanista nos propunha. Denominaremos uma tal cultura de cultura-mosaico, já que se apresenta como essencialmente aleatória, como uma reunião de fragmentos, por justaposição sem construção, sem pontos de referência, onde nenhuma ideia é forçosamente geral, mas onde muitas ideias são importantes (ideias-força, palavras-chave, etc.) (Moles, 1967 / 1974: 19).

Pedaços (aparentemente) desordenados, relações (proximidade, época de aquisição, assonância, associação de ideias) levam a pensar numa arte-mosaico ou poesia-mosaico e apresentam relações com as lexias (Barthes, 1992), o hipertexto (Nelson, 1992) e o trabalho da citação (Compagnon, 2007), bem como os processos criativos existentes, como a colagem, por exemplo, desde as vanguardas poéticas do início do século XX.

## PANORAMA DA OBRA CRIATIVA E TEÓRICA

Ciência, tecnologia, arte, design e poesia acompanham a vida e a obra de Melo e Castro. Estudante de Medicina por um curto espaço de tempo, adotou a Engenharia Têxtil por profissão e paixão, o que o levou a escrever dois livros, *Introdução ao Desenho Têxtil* (1981) e *Manual de Engenharia Têxtil* (em parceria com Mário de Araújo, 1986, dois volumes), e a desempenhar funções diversificadas, como ensino do desenho e tecnologia têxteis, direção técnica e consultoria. Mesmo aposentado há anos, ele ainda fala da profissão

<sup>2</sup> Esta data corresponde, toda vez que aparecer, ao ano de elaboração do estudo ou da criação; ano da primeira edição; ano da dissertação de mestrado ou tese; etc. e tem por objetivo situar contextual e cronologicamente o tema estudado.

<sup>3</sup> Estado, qualidade do que é compacto (Dicionário Caldas Aulete).

com o brilho nos olhos de quem estudou e trabalhou com muita dedicação. Atualmente Ernesto dedica-se à poesia, a alguma prosa de ficção e aos estudos teóricos.

O prenúncio dessa busca parece estar em “Juvenis” (Castro, 1990: 11-13), de 1950<sup>4</sup>, especialmente no seguinte poema:

Máquina  
Luzes de mais  
Ofuscam meus olhos.  
Luzes de menos  
Fazem-me doente.  
Dêem-me um dispositivo automático  
Para regular o sol  
Ao nascer, no zênite e no poente (idem: 13).

A solução do eu-poético é um dispositivo automático que pode ser um ciborgue, mas igualmente pode-se pensar nas lentes de uma câmera fotográfica ou de uma filmadora. A interpretação pode se estender para a necessidade da ciência e da tecnologia para nos oferecer uma visão complementar, à semelhança dos meios de comunicação como extensões do homem propostos por McLuhan (1964, 1995).

Os estudos feitos sobre a poesia experimental de Castro abrangem dois grandes enfoques: a poesia verbal do meio impresso e a poesia experimental com os diversos meios, suportes, signos, ciências e tecnologias. Há estudos sobre a poesia experimental verbal, a maioria delas com elementos visuais variados, desde o uso criativo do espaço em branco da folha de papel até a criação de imagens com palavras (à semelhança dos poemas tipográficos) e a presença de imagens visuais. Alguns autores tratam exclusivamente da poesia experimental nos meios digitais: poemas fílmicos, videopoesia, infopoesia, fractopoemas, etc.

Pode-se acrescentar um terceiro enfoque, mais referenciado e citado do que estudado, a obra teórica, que foi objeto de uma antologia por Gotlib (Castro, 1993) e que vem sendo reunida, ampliada e desenvolvida pelo autor em obras como *In-novar* (1977), *Essa crítica louca* (1981), *Literatura Portuguesa de Invenção* (1984), *Poética dos meios e arte high tech* (1988), *Pessoa: Metade de Nada* (1988), *Voos da Fênix Crítica* (v. I, 1995; v. II, 1998), *Poesia dos países africanos de língua portuguesa: Percursos comparatistas com as poesias portuguesa e brasileira* (tese de doutorado, 1998, inédita), *O caminho do leve* (Castro; Fernandes, 2006), *Livro de releituras e poética contemporânea* (2008), *Máquinas de trovar* (2008a), *O paganismo em Fernando Pessoa* (2011), que tratam de críticas de diferentes tipos de poesia e que reorganizam suas próprias obras criativas e teóricas, como é o caso da exposição *Do Leve à luz* (Casa da Escrita, Coimbra, outubro de 2012)<sup>5</sup>.

Pode-se considerar como quarto enfoque os manifestos da Poesia Experimental Portuguesa, da qual Ernesto é um dos líderes: *A Proposição 2.01 Poesia Experimental* (1965), *O próprio poético* (1973), *Dialética*

<sup>4</sup> Sua primeira obra publicada é *Sismo*, de 1952 (prosa). Na coletânea *Trans(a)parências* (Castro, 1990), o autor reuniu seus poemas de 1950 e os denominou de Juvenis.

<sup>5</sup> Um catálogo dessa obra-exposição, que Melo e Castro considera como uma continuação de *O caminho do leve* (2006) será publicado em breve.

das Vanguardas (1976), *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX* (1980), *PO.EX textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa* (com Ana Hatherly, 1981).

Um possível quinto enfoque são as antologias que organizou, pois elas representam uma reflexão sobre o percurso da poesia portuguesa contemporânea e são contribuições valiosas para os apreciadores e estudiosos: *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa* (Menéres; Castro, 1959), “Pequena compilação de poemas experimentais” (Castro, 1965: 107-110; p. I-LII), *Antologia da Poesia Concreta em Portugal* (Marques; Castro, 1973), *Antologia do Conto Fantástico* (Castro, 1974), *Experiência de Liberdade* (Castro, 1976), *Contemporary Portuguese Poetry* (com Helder Macedo, 1978) e *Antologia da Poesia Portuguesa, 1940-1977* (Menéres; Castro, 1979, 2 v.). Também merecem destaque as antologias que o autor fez de seus próprios livros de poesias: *Autologia* (1983), *Trans(a)parências* (1990), *Visão Visual* (1994), *Antologia Efêmera* (2000), *Antologia para Inici-antes* (2003) e *O caminho do leve* (2006).

Um sexto enfoque seria a crítica de arte e a crítica literária que surgiram em artigos publicados em periódicos (jornais, revistas e catálogos)<sup>6</sup> e que se encontram em obras como *O próprio poético* (1973), *Dialéctica das vanguardas* (1976), *In-novar* (1972<sup>7</sup> /1977), *As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX* (1980<sup>8</sup> / 1987), *Essa crítica louca*<sup>9</sup> (1981), *Literatura portuguesa de invenção* (1984), *Projecto: Poesia*<sup>10</sup> (1984), *Poética dos meios e arte high tech* (1988), *Pessoa: Metade de Nada* (1988), *O fim visual do século XX* (1993), *Vãos da Fênix Crítica* (v. I, 1995<sup>11</sup>; v. II, 1998<sup>12</sup>), *Livro de releituras e poética contemporânea* (2008), *Máquinas de trovar* (2008), *O paganismo em Fernando Pessoa* (2011).

Ao considerar as inovações poéticas de Melo e Castro em outros signos, meios, suportes e tecnologias, surge um sétimo enfoque, para tratar dos conceitos teóricos e criações como poema fílmico, videopoesia, infopoesia, poema fractal, poesia sonora interativa<sup>13</sup>, performance poética, poemas cinéticos, etc.

Faz-se necessário pensar num possível oitavo enfoque: os especialistas em Engenharia Têxtil e Desenho Têxtil devem levar em consideração a obra do engenheiro e designer e publicar estudos, a exemplo de João Rui de Sousa<sup>14</sup>, que tratou sobre o pioneirismo de Cesário Verde (1855-1886) na exportação de frutas e vinhos de Portugal para outros países no século XIX.

Os enfoques acima apresentados são possibilidades vislumbradas, dentre as infinitas alternativas para o estudo da obra criativa e teórica de E. M. de Melo e Castro.

<sup>6</sup> Há sempre textos inéditos que o autor tem sempre o cuidado de incluir nas obras que vem publicando.

<sup>7</sup> Data do projeto do primeiro projeto do livro, que foi entregue a uma editora em 1973, mas que só foi publicado em 1977. Houve uma reorganização em 1974. Os artigos abrangem o período de 1962 a 1974.

<sup>8</sup> Data da primeira edição.

<sup>9</sup> Os textos são do período de 1955 a 1979.

<sup>10</sup> Trata-se da publicação de *O próprio poético* (1973) com outro título e em outro país, devidamente autorizado pelas editoras.

<sup>11</sup> Os textos são do período de 1983 a 1994.

<sup>12</sup> Os textos são do período de 1981 a 1997.

<sup>13</sup> Há poucos poemas sonoros feitos por Melo e Castro.

<sup>14</sup> Informação oral de E. M. de Melo e Castro, quando estudava Cesário Verde para a dissertação de mestrado e era seu aluno na PUC SP. Ainda não tive acesso a esse livro, por isso desconheço o título da obra.

Para este pequeno estudo panorâmico, optou-se por focar as relações da literatura com outras práticas artísticas (design, pintura, escultura, performance, cinema), as formas poéticas híbridas (articulação de verbal, sonoro e visual), procurando estabelecer relações entre a obra teórica e a criativa do poeta experimental português.

## A ENGENHARIA POÉTICA DE MELO E CASTRO

Poeta-engenheiro ou engenheiro-poeta. Se considerarmos a paixão pela engenharia têxtil e pela poesia, a ordem dos termos não altera o conceito do engenheiro das palavras, como o pai de Ernesto o chamava, após ler cuidadosamente cada um dos seus livros. Ciência e arte, engenharia e poesia, a engenharia têxtil e o tecido dos signos verbais e não verbais fazem com que Castro navegue naturalmente das construções teóricas para as construções poéticas que estabelecem relações entre poesia, arte, design, ciência e tecnologia.

Melo e Castro costuma estabelecer classificações para as suas obras com um apuro conceitual meritório. Um primeiro exemplo que merece ser citado é o que consta em *Visão Visual 1961-1993* (1993): caligrafias (1961 / 1975), ideogramas.1 (1961 / 1962), ideogramas.2 (1963 / 1968), ideogramas. 3 (1970 / 1985), cinéticos (1966), conceptuais (1961 / 1967), conceito incerto (1974), sínteses (1978), visão segunda (1982), infopoesia e videopoesia (1985 / 1993). Algumas tipologias são títulos e podem ser entendidas a partir de explicação: os ideogramas são a poesia concreta, os cinéticos são os poemas-objetos (poemas-objetos interativos), os conceptuais são poemas visuais em séries, os conceitos incertos são relações entre leis, conceitos e gráficos, as sínteses envolvem poemas visuais, fotopoemas de instalações poéticas, fusão de signos verbais e não verbais, a visão segunda são ações poéticas, instalações poéticas ou performances poéticas.

Em outra das muitas bibliografias apresentadas por Castro (2006: 294-303), sua obra está dividida em: poesia (desde 1952), poemas fílmicos (desde 1958), videopoesia (desde 1968), ensaios teóricos e de crítica literária (desde 1965), ensaios sobre artes visuais (desde 1971), exposições (desde 1965), intervenções e performances (desde 1962), organização de antologias (desde 1959), vídeo e DVD (desde 1988), registros audiovisuais (desde 1974).

Em *Máquinas de trovar: Poética e Tecnologia* (Castro, 2008b: 119-127), o poeta apresentou numa cronologia de sua videopoesia: *Roda Lume* (1968), *Signagens* (1985-1989), *Sonhos de Geometria* (1993) e *Fractopoemas* (2004-2005):

Quando criei o meu primeiro videopoema “Roda Lume<sup>15</sup>”, em 1968, não sabia onde estavam os limites, nem onde este caminho de experiências levaria. Estava verdadeiramente experimentando, no mais imediato sentido de experimentar. Um sentido de fascínio e aventura dizia-me que as letras e os sinais parados na página poderiam ganhar movimento por si próprios. As palavras e as letras poderiam finalmente ser livres e criar o seu próprio espaço (Castro, 2008b: 128).

Na *ANTSINC (Antologia Sincrônica)*, mídia digital (DVD) que acompanha o *Livro de releituras e poiética contemporânea* (2008), foram acrescentados *Lírica do Objecto* (poema fílmico, 1958), *Incomunicação à distância* (videoperformance, 2003) e *Pensar / fotografar = paz comunicante* (instalação eletrônica, 2004), ou seja, o

<sup>15</sup> Os originais eletrônicos de *Roda Lume* foram perdidos na RTP (Rádio Televisão Portuguesa). Melo e Castro realizou uma construção do poema em 1986, a partir dos fotogramas e do *storyboard*, que ele guardou em seus arquivos. “A banda sonora foi, mais uma vez, improvisada e de novo gravada, seguindo as indicações originais, mas é obviamente diferente (Castro, 2008b: 124).

autor inclui o uso poético do filme e o registro de performances poéticas em filme e em vídeo. A continuidade e a unidade temática e experimental, que acompanham a obra teórica e criativa de Ernesto, aqui aparecem novamente como um dos importantes resultados da obra-exposição *O caminho do leve* (2006), por meio da qual ele pôde resgatar obras em arquivos particulares e em acervos institucionais, ou consideradas provisoriamente perdidas, e realizar projetos antigos, como a *Poesia Sonora Interactiva* (projeto de cerca de 1966, realizado em 2005, com a co-participação de Joaquim Pedro Jacobetty). Recentemente, Ernesto classificou suas obras a partir da seguinte tipologia: sinais arqueológicos (poemas fílmicos, dos anos 50/60, dois poemas, pois outros se perderam), primeiro videopoema (*Roda Lume*, projeto iniciado em 1967, realizado em 1968 e apresentado em 1969), depois reconstruído nos anos de 1980 e em 2012), *Signagens* (anos de 1980, 17 videopoemas), *Sonhos de Geometria* (1998, 5 videopoemas), *Fractopoemas* (2005, uso de fractais na criação de videopoemas) e *Serials* (2009-2012, 14 videopoemas) (Castro, 2013).

O autor recebeu os seguintes prêmios: Medalha de Prata em Covilhã, sua cidade natal, nos anos de 1980; Grande Prêmio de Poesia Inaset / Inapa pelo seu livro *Trans(a)parências* em 1990; Medalha de Ouro em Covilhã, por mérito cultural, em 1990; Prêmio Jacinto do Prado Coelho da Delegação Portuguesa da Associação Internacional dos Críticos Literários, pelo livro *Vãos da Fênix Crítica*. Merece ser incluída, como prêmio e homenagem, os seguintes eventos: a exposição-obra *O caminho do leve*, realizada no Museu de Serralves (Porto, Portugal), de fevereiro a abril de 2006, obra-exposição essa materializada num catálogo e numa exposição que abrangeu as obras anteriores e atuais do poeta experimental e permitiu resgatar e realizar projetos dos anos de 1960. O reconhecimento nacional e internacional é outro prêmio que acompanha a sua trajetória: é rara a publicação sobre poesia contemporânea em que uma de suas obras não é citada ou referenciada. A recente exposição *Do Leve à Luz*, realizada em outubro de 2012, na Casa da Escrita, em Coimbra, é, sem dúvida uma homenagem ao 80º aniversário de nascimento do poeta.

Há muitas referências, citações e comentários sobre toda a obra de Melo e Castro. Um dos importantes mapeamentos existentes (Castro; Fernandes, 2006: 300-303) contém 56 autores, muitos deles com mais de um texto, além de seis outros textos críticos que fazem parte da obra-catálogo-exposição. Nos dias de hoje, tomando-se por base o que vem sendo publicado nos meios digitais, esse número é muito maior. Esses estudos abrangem muitos aspectos de uma ou de várias obras do autor, especialmente em função da variedade temática e da quantidade de obras, o que significa a possibilidade de inúmeras abordagens teóricas.

## A CONSTRUÇÃO PERMANENTE DAS ANTOLOGIAS E DAS TIPOLOGIAS

Dentre as inúmeras contribuições culturais teóricas e criativas de Melo e Castro, as antologias e as tipologias das poesias acompanham todo o percurso de suas criações e teorias e auxiliam na compreensão da poesia contemporânea, em suas relações com as artes, design, ciências e tecnologias.

Uma procura sistemática tem início em 1959, com a organização da *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa* (Menéres; Castro, 1971), contendo trabalhos de 55 poetas e 285 poemas de 90 livros, no período de 1945-1959, na primeira edição; 77 poetas, 347 poemas, de 150 livros, de 1945-1961, na segunda; e a terceira, com 862 páginas: 63 poetas, 467 poemas, de 216 livros, de 1945-1971. A obra indica as fontes bibliográficas (livros, jornais, revista, antologias, etc.) com precisão e oferece ao leitor critérios para a compreensão da poesia contemporânea portuguesa no período de 1945 a 1971. As edições dessa antologia são subsídios importantes para a compreensão da formação da Poesia Experimental Portuguesa. Os organizadores consideraram a concepção da antologia, não como uma obra definitiva (que nunca o quis ser), mas sim como um trabalho em processo, cujas três edições correspondem a três cortes verticais num material orgânico vivo, a Poesia

Portuguesa Novíssima (isto é, em vias de criação e crescimento), ou seja, três diferentes perspectivas sincrônicas da mesma estrutura cultural-poética, em três fases diferentes de evolução (Menéres; Castro, 1971: XIV).

Menéres e Castro consideram a crítica como atividade criativa: criticar selecionando é abrir portas em compartimentos contíguos, estabelecendo a possibilidade de passar de um a outro. A antologia é, não só uma seleção das criações mais significativas de um certo período, movimento ou modo de ser, dentro de um assunto, mas também uma tentativa de reconstituição de um ambiente criador e dos seus resultados. Ao invés de reconstituição histórica, trata-se, para eles, de uma reconstituição cultural (Menéres; Castro, 1971: XV).

A pesquisa para essas antologias começou a ser elaborada durante os anos de 1957 e 1958, nasceu como uma *Antologia* de geração, da nova geração que surgiu no começo da década de 50 (Menéres; Castro, 1979: 11). Os antologistas criaram o termo “Novíssima Poesia Portuguesa” ou “Poesia Portuguesa Novíssima” para o período compreendido entre os anos de 1945 a 1971 e a caracterizaram como um Humanismo Dramático na primeira edição (1959), motivado pela proximidade da Guerra 39/45 e pela realidade nova da ameaça atômica; na segunda edição (1961), de Realismo Contraditório, que tentava reencontrar um equilíbrio emocional / racional através da redução fenomenológica, preludiando uma nova noção de vanguarda, que passa a ser chamada de segunda vanguarda; e de Experimentalismo Polivalente na terceira edição (1971), “no sentido de uma valorização da linguagem, dos valores poéticos, de uma potenciação da forma-sentido, do relevo material dos significantes, numa palavra, da especificidade do processus poético”<sup>16</sup> (Menéres; Castro, 1971: XXI).

Desde os poemas fílmicos como *Lírica do Objecto* (1958) e videopoemas como *Roda Lume* (1968), ou seja, a partir do final dos anos de 1950, a procura de uma poesia com signos não verbais, usando imagens estáticas e dinâmicas, meios tridimensionais (objetos, instalações, performances, etc.), eletrônicos e digitais, e usando de elementos de outras artes e do design, é uma constante na poesia experimental de Ernesto, cujo exemplo bastante representativo é *Objecto Poemático de Efeito Progressivo* (1962)<sup>17</sup>.

O conceito de “novíssima poesia portuguesa”, com base em farto material de pesquisa, a par das criações poéticas de Melo e Castro, enseja a elaboração de tipologia mais abrangente em *A proposição 2.01* (1965) (essa preocupação tipológica vai acompanhar todo o seu trabalho criativo e teórico até os dias atuais):

Considerando assim a poesia uma síntese formal de várias tensões ou dinamismos da atividade humana ligada às funções biológicas e intelectuais, podemos considerar os seguintes tipos de poesia experimental:

1 - Poesia Visual – Caligramas de Apollinaire. Experiências gráficas do futurismo. Concretismo (Brasileiro e Internacional). VISOPOEMAS (Lisboa).

2 - Poesia Auditiva - Experiências com a voz humana tratada ou não com o magnetofone. Poesia rítmica ou poesia melódica com palavras, sílabas ou sons puros. Algumas experiências dadaístas e letristas. Composição direta na trilha sonora.

<sup>16</sup> Trecho de artigo de Antonio Ramos Rosa, publicado em *A Capital*, em 10 fev. 1971 (apud Menéres; Castro, 1971: XXI).

<sup>17</sup> Durante apresentação deste articulista no IV Encontro Nacional de Hipertexto e Tecnologias Educacionais de Hipertexto, na Universidade de Sorocaba, em 26 set. 2011, ao falar de *Cent Mille Millions de Poèmes*, de Raymond Queneau, obra de 1961, Melo e Castro informou que, estando em Paris, quando presenteou Henri Chopin com *Objecto Poemático*, lhe foi ofertado, pelo poeta sonoro francês, o livro de Queneau.

3 - Poesia Táctil – O poema é um objecto. Todas as formas de colaboração com artistas plásticos. Ready-Mades. Objeto poema e poema objeto. Todos os processos de construção que dão ao poema um corpo material.

4 - Poesia Respiratória – Experiência de Pierre Garnier com o sopro humano.

5 - Poesia Lingüística – E. E. Cummings, James Joyce, Ezra Pound e muitos outros. Tentativas de criação de palavras e línguas novas. Poesia poliglota.

6 - Poesia Conceptual e Matemática – Cibernética. Métodos permutacionais e combinatórios. Estrutura numérica da obra de arte. Experiência de Raymond Queneau.

7 - Poesia Sinestésica – Desenvolvimento das sinestésias. Produtos híbridos dos tipos de poesia já referidos.

8 - Poesia Espacial – Mallarmé: Un Coup de dés. De um modo geral o sentimento espacial manifesta-se como denominador comum de todas as formas actuais do experimentalismo poético (Castro, 1965: 59-61).

Em *PO.EX* (Hatherly; Castro, 1981: 115-116) ocorreu uma atualização, incluindo novas tipologias e exemplos:

1 - Poesia visual: Caligramas de Apollinaire e Pierre Albert Birot. Experiências do Futurismo. Poesia concreta: E. Gomringer; Noigandres - Brasil. Concretismo Internacional Visopoemas (Lisboa, 1965).

2 - Poesia auditiva ou fonética: Experiências com a voz humana tratada ou não com o magnetofone. Palavras, sílabas, sons puros, ritmos, sobreposições. Desde o dadaísmo. Raoul Hausmann, Kurt Schwitters; Petrônio; Bernard Heidsieck; Henri Chopin; François Dufrêne.

3 - Poesia táctil – O poema é um objecto. Todas as formas do trabalho colectivo com artistas plásticos tendentes a dar ao poema um corpo tridimensional. (Exposição – Espírito da Letra: João Vieira – Lisboa, 1970). Ready-Mades. Recuperação de detritos. O Poema é um acto: Poema processo (Brasil). Objectos poemáticos: E. M. de Melo e Castro.

4 - Poesia respiratória – Experiências de Henri Chopin (A Energia do Sono) e de Pierre Garnier com o sopro humano (Poesia Fonética).

5 - Poesia lingüística – E. E. Cummings; James Joyce; Ezra Pound. Investigação sobre a morfologia e a sintaxe em todas as línguas, mas principalmente em Inglês e em Português. Poesia poliglota.

6 - Poesia conceptual e matemática: Cibernética (Exp. Serendipitia Cibernética – ICA – Londres 1968). As Três Graças – Ken Kox. Métodos permutacionais e combinatórios: E. M. de Melo e Castro; Brion Gysin.

7 – Poesia cinética: Todas as formas do movimento (captado, produzido) fazendo parte das estruturas do Poema. Criação colectiva com artistas plásticos. Nicolas Schöffer; Mac Laren (filmes); John Cage (Ballet); Malina; Ken Kox. Cibernética.

8 - Poesia espacial: S. Mallarmé: Un Coup de dés. De um modo geral o sentimento espacial manifesta-se como dominante em todas as formas e modos de poesia experimental.

9 - Poesia sinestésica – Desenvolvimento das sinestesias: (Rimbaud). Produtos híbridos dos tipos de poesia referidos (Hatherly; Castro, 1981: 115-116).

Além da publicação das revistas *Poesia Experimental 1* (1964)<sup>18</sup>, *Poesia Experimental 2* (1966)<sup>19</sup>, *Hidra 1* (1966)<sup>20</sup>, *Operação 1* (1967)<sup>21</sup>, *Hidra 2* (1969)<sup>22</sup>, e de eventos culturais, como lançamento de obras (livros e revistas), palestras, performances e exposições, *A proposição 2.01 Poesia Experimental* (Castro, 1965), Ernesto propõe o conceito de Poesia Experimental e uma “Pequena compilação de poemas experimentais” (Castro, 1965: 107-110; p. I-LIII). Boa parte dos registros dos lançamentos desses periódicos está publicado em *PO.EX Textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa* (Hatherly; Castro, 1981). Atualmente o Projeto de Poesia Experimental Portuguesa – <http://www.po-ex.net> -, que está sendo desenvolvido pela Universidade Fernando Pessoa, com apoio da FCT (Fundação Para a Ciência e a Tecnologia), sob a coordenação geral de Rui Torres, que vem resgatando as obras criativas, teóricas e críticas de todos os poetas, artistas, críticos e teóricos desde as origens até a atualidade.

Castro afirma que “a grande obra sistematizadora do actual experimentalismo ainda é cedo para ser feita e nunca o poderá ser num espaço tipográfico tão limitado como este” (1965: 9-10), ou seja, a Poesia Experimental deixou o espaço bidimensional do livro impresso (bidimensional) e se tornou obra que foi exposta como artes visuais, escultura e performance, depois, passou a ocupar o ciberespaço, cujo exemplo mais significativo é a obra-exposição *O caminho do leve*, realizada de fevereiro a abril de 2006, em Porto, Portugal, atualmente disponível numa obra-catálogo (Castro; Fernandes, 2006) e num filme (Castro; Jacobetty, 2006). Outro exemplo é a *ANTSINC (Antologia Sincrônica)*<sup>23</sup>, antologia em DVD que acompanha *Livro de Releituras e poética contemporânea* (2008).

Em *A proposição 2.01*, ele também aborda as relações entre poesia, entropia e teoria da informação. Na parte denominada “Pequena compilação de poemas experimentais” (CASTRO, 1965: 107-110: I-LIII) encontra-se o “The Computer’s first Christmas Card” (p. XL), de Edwin Morgan (Escócia)<sup>24</sup>, e “Joelhos, salsa, lábios, mapa” (p. XLI-XLVI), de Herberto Helder (Portugal), poemas feitos manualmente, mas que obedecem à estrutura de um programa de computador.

Em dezembro de 1968, E. M. de Melo e Castro criou a videopoesia “Roda Lume”, em preto e branco, nos estúdios da RTP (Rádio Televisão Portuguesa), com a duração de dois minutos e quarenta e três segundos, que foi

<sup>18</sup> Organização: Herberto Helder e Antonio Aragão.

<sup>19</sup> Organização: Antonio Aragão, E. M. de Melo e Castro e Herberto Helder.

<sup>20</sup> Organização: E. M. de Melo e Castro.

<sup>21</sup> Organização: E. M. de Melo e Castro.

<sup>22</sup> Organização: E. M. de Melo e Castro.

<sup>23</sup> A antologia contém as seguintes obras, que abrangem o período de 1958 a 2006: Fractopoemas, Incomunicação à distância, Lírica do Objecto, Música Negativa, Navegações fractais, Releituras, Roda Lume, Signagnes.

<sup>24</sup> Conforme informação de E. M. de Melo e Castro em novembro/2007, trata-se de poesia permutacional. Bailey corrobora essa informação: “From all these varied efforts a new convention has already arisen that allows poets like Edwin Morgan the scope to simulate computer poetry without recourse to the machine (BAILEY, 1973, p.s.n., prefácio) “.

transmitida em janeiro de 1969. A transmissão foi integrada num programa de literatura, de autoria do poeta Eduíno de Jesus, que tinha convidado Melo e Castro para participar com um poema experimental original. A videopoesia não agradou. O vídeo original foi provavelmente destruído pela RTP. Em 1986, o autor reconstruiu o poema a partir dos fotogramas e do storyboard que ele guardara. A nova cópia passou a se chamar “Roda Lume Fogo”, para se diferenciar do original. Trata-se da primeira videopoesia de que temos conhecimento.

*Antologia da Poesia Concreta em Portugal* (Marques; Castro, 1973) apresenta ótimo trabalho de design gráfico, com muitos poemas em cores (há muitos poemas dobrados, para que a dimensão real da publicação seja apreciada pelos leitores) e pode ser considerada como uma continuação e desdobramento de “Pequena compilação de poemas experimentais” (Castro, 1965: 107-110; p. I-LIII). Os organizadores fazem um estudo sobre a poesia concreta em Portugal, não como um grupo organizado, mas como interesse de alguns poetas como Mário Cesariny de Vasconcelos (1923-2006), Alexandre O’Neill (1924-1986), Salette Tavares (1922-1994), Melo e Castro e Ana Hatherly, no final dos anos de 1950. Há também uma entrevista de Haroldo de Campos a Melo e Castro, gravada em 2 de novembro de 1972<sup>25</sup> (Campos, H. de, 1977; Castro in Marques; Castro, 1973: 133-163), que foi revisada, ampliada e transcrita em *Ruptura dos gêneros na Literatura Latino-Americana* (Campos, H. de, 1977: 51-75). Três parágrafos do texto introdutório são importantes para a compreensão dos critérios da antologia:

Ver, ouvir, tocar, experimentar, mesmo através de extensões cibernéticas, são os meios reais de o homem comunicar com o mundo e o universo. A descrição é de facto, a grande falácia, o grande “bluf” da literatura ocidental. Mas, para além disto, muito mais importante é a pesquisa e descoberta de toda uma “tradição maldita” de visualismo e grafismo criador que passa pelo grego e pelo latim e estabelece inesperados pontos de contacto entre culturas diferenciadíssimas, como a cultura árabe e chinesa, negra e japonesa, europeia e indiana, etc., onde foram encontrados exemplos de textos visuais, pictogramas, ideogramas, grafismos criadores, etc., isto para além da revalorização dos alfabetos e do acto da escrita como intrinsecamente criadores dos alfabetos e do acto da escrita como intrinsecamente criadores e proponentes de novas cargas semânticas, além das que o uso e consumo vulgar lhes atribui ou atribuíu.

O exercício e a prática da Poesia Concreta veio lembrar aos poetas e aos homens que se escreve com as mãos e que o acto físico de escrever, comunicar, tanto se pode fazer com palavras, com gestos, ou com objectos, estabelecendo, assim, uma ponte com o gestualismo pictórico e com a caligrafia oriental, ao mesmo tempo que o conceito de Poesia = fazer, Poema = coisa feita, é recuperado no sentido original grego de sob as montanhas de detritos semânticos e etimológicos, onde jazia e circulava já irreconhecível...

Grande confluência de culturas, a Poesia Concreta revaloriza o objecto: primeiro, a linguagem substantivada; depois, o objecto em si próprio, na sua múltipla função de signo e de real efectivador de trocas, de comunicações, portanto. Neste ponto, o estruturalismo entra no âmbito da Poesia Concreta (Marques; Castro, 1973: 15-16).

<sup>25</sup> Essa entrevista foi reelaborada e refundida por Haroldo de Campos, sob o título de “Aspectos da poesia de vanguarda no Brasil e em Portugal” (Campos, H. de; Castro, 1977: 51-77).

Depois de participar da *Antologia do Conto Fantástico Português*<sup>26</sup> (Mello, 1967<sup>27</sup>) com o conto “Eu índice N” (Castro, 1967: 439-464), uma de suas poucas prosas de ficção<sup>28</sup>, Castro organiza a segunda edição da antologia (35 autores<sup>29</sup>, 672 p.) com uma introdução (Castro, 1974: XI-XXVII), que é um estudo teórico que procura caracterizar o conto fantástico português dos séculos XIX e XX, através de uma antologia (Castro, 1974: XIV).

Com base em estudos teóricos de Lovecraft e Todorov, principalmente, o organizador estabelece um possível modelo estrutural do conto fantástico português. A amostra do conto português fantástico é considerada como suficiente e não como completa, com ênfase no caráter de transgressão das leis físicas ou psicológicas, ou, de um modo geral, das condições tidas como básicas do real quotidiano ou científico. Ocorre a verossimilhança. Não é ambíguo ou muito raramente o é, pois ela revela, antes, uma solução de tipo poético. Os modos de transgressão baseiam-se na metamorfose, mutação temporal, ressuscitação, progresso científico, magia, alteração da percepção, recursos textuais, etc. Os agentes da transgressão se realizam pelo Mal (Diabo, feiticeiras, etc.), pelo Bem (anjo), pela loucura e pela morte. O repertório de significantes aparece como pares antagônicos: água – terra, sombra – luz, ódio – amor, etc. A conclusão ou desfecho da ação se realiza em duas direções: se agente do Bem, ocorre o maravilhoso; se agente do Mal, provoca a tragédia, o horror, o sobrenatural, a condenação e o fim (Castro, 1974: XI-XXVII). Com base na seleção de Fernando Ribeiro de Mello, auxiliado por Natália Correa, em 1967, Castro faz uma reflexão da prosa de ficção portuguesa sob um viés não tradicional na elaboração dessa antologia, o que constitui uma contribuição cultural significativa.

Outras antologias foram feitas com critérios semelhantes, como *Experiência de liberdade* (1976) e *Contemporary Portuguese Poetry*, organizada em parceria com Helder Macedo (1978)<sup>30</sup>.

A reunião de seus trinta e três textos inéditos e artigos publicados em jornais, no período de 1962 a 1974, em *In-Novar* (Castro, 1972<sup>31</sup> / 1977), se torna uma antologia que ajuda a compreender suas atividades de criador, teórico e crítico, o que pode ser observado por meio de alguns dos seguintes textos selecionados.

**26** Foram selecionados os seguintes autores: Alexandre Herculano, Rebelo da Silva, Camilo Castelo Branco, Júlio César Machado, Júlio Dinis, Manuel Pinheiro Chagas, A. Osório de Vasconcellos, Teófilo Braga, Álvaro do Carvalho, Eça de Queirós, M. Teixeira Gomes, Raul Brandão, Aquilino Ribeiro, Mário de Sá-Carneiro, José de Almada-Negreiros, Ferreira de Castro, José Régio, José Rodrigues Miguéis, Domingos Monteiro, Branquinho da Fonseca, José de Lemos, Antonio Quadros, Natália Correia, Urbano Tavares Rodrigues, Carlos Wallenstein, David Mourão-Ferreira, Ana Hatherly, Maria Alberta Menéres, Vasconcelos Sobral, E. M. de Melo e Castro, Vitor Silva Tavares Dórdio Guimarães, Antonio Barahona da Fonseca, Almeida Faria.

**27** Essa antologia contém 35 autores em 516 páginas.

**28** O primeiro livro, cujo título é *Sismo*, de 1952, contém seis textos em prosa, que podem ser considerados contos. Outro exemplo é “Crônicas desmateriais”, de 1994 / 1995 (Castro, 1996: 103-120). Ernesto me informou que vários outros contos se perderam.

**29** Foram selecionados os seguintes autores, com algumas variações (inclusões, permanências e exclusões) da edição de 1967: Alexandre Herculano, Rebelo da Silva, Júlio César Machado, Júlio Dinis, Manuel Pinheiro Chagas, A. Osório de Vasconcellos, Teófilo Braga, Álvaro do Carvalho, Eça de Queirós, M. Teixeira Gomes, Fialho de Almeida, Raul Brandão, Aquilino Ribeiro, Mário de Sá-Carneiro, José de Almada Negreiros, Ferreira de Castro, José Gomes Ferreira, José Rodrigues Miguéis, José Régio, Branquinho da Fonseca, Hugo Rocha, José de Lemos, Jorge de Sena, Natália Correia, Mário Henrique Leiria, Urbano Tavares Rodrigues, Carlos Wallenstein, David Mourão-Ferreira, Ana Hatherly, Herberto Helder, Maria Alberta Menéres, Álvaro Guerra, Dórdio Guimarães, Antonio Barahona da Fonseca, Almeida Faria.

**30** Até o presente momento, não foi possível consultar essas duas obras.

**31** Data do projeto do primeiro projeto do livro, que foi entregue a uma editora em 1973, mas que só foi publicado em 1977. Houve uma reorganização em 1974.

“Românticos / clássicos / cibernéticos” (Castro, 1967<sup>32</sup> / 1977: 123-30) trata de um Experimentalismo Internacional, que vê na obra de arte uma máquina de transformar informações<sup>33</sup>, propondo a quem dela se utilizar os problemas prementes do tempo em que vivemos, mas de uma forma que é simultaneamente rigorosa e apaixonada, tendente a estabelecer assim a ponte entre a criação artística e a criação científica. É um “romantismo da máquina, que poderia explicar a voga afectiva de adjectivos como “atômico”, “electrónico”, “cibernético”, “espaciais”, etc., por uma errada divulgação dos poderes e meios da ciência” (idem: 124), ou seja, uma nova forma de cultura humanizante.

Essa nova cultura sintética, clássica, será de princípio tão incompreensível e inadmissível tanto para os literatos como para os técnicos. Estes por verem os seus rigorosos princípios de trabalho transplantados para outras esferas de pesquisa, por processos que desconhecem, como a metáfora por exemplo, e terem como resultados criações cujas escalas de apreciação lhes escapam. Aqueles, os literatos, por assistirem à invasão do seu terreno de trabalho, por leis, princípios, métodos que ignoram ou de que foram desde sempre ensinados a desconfiar por representarem qualidades ditas não humanas ou até anti-humanas (Castro, 1977: 125)<sup>34</sup>.

Em “Serendipitia Cibernética” (1968<sup>35</sup> / 1977: 149-155), além da reflexão teórica, Castro tece considerações sobre a exposição *Cybernetic Serendipity*, realizada pelo Institute of Contemporary Arts de Londres, em 1968, sob a curadoria de Jasia Reichart e idealizada por Max Bense, que reuniu o resultado de dois anos de pesquisa da curadora sobre as relações entre a arte e o computador:

Os textos e poemas concretos<sup>36</sup> feitos pelos computadores não são melhores que os textos dos poetas, mas tirou-se definitivamente a limpo (pelos resultados) que só os poetas sabem fazer textos criadores e poemas concretos, usem eles que instrumento for: um lápis ou um computador.

Mas o campo aberto pelo computador é maior do que o aberto pelo lápis do desenhador ou do poeta. E é esse maior campo de probabilidades que se vão transformando em possibilidades que interessa inequivocamente propor para que haja mais felizes encontros casuais entre os homens que somos todos nós” (idem: 155).

Em “Cômicos, linguística, computadores, poetas” (1969<sup>37</sup> / 1977: 137-142), ao tratar de teatro ligeiro, publicidade, crônica leve e da função da comunicação viva, Castro ressalta que “a língua falada é um dos melhores definidores das características de um povo ou de um grupo étnico” (idem: 140), e que isso é um dos aspectos fundamentais da revolução tecnológica da segunda metade do século XX: “a da cientificação da própria língua falada, através dos meios de comunicação de massa” (ibidem). Para o autor:

<sup>32</sup> A primeira publicação foi no *Diário de Lisboa*, em 22 jun. 1967.

<sup>33</sup> A reflexão traz semelhança com a temática do poema “Máquina”, de 1950.

<sup>34</sup> Essas reflexões continuam atuais.

<sup>35</sup> A primeira publicação foi no *Diário de Lisboa*, em 5 dez. 1968.

<sup>36</sup> Os poucos poemas dessa exposição são derivados da poesia concreta, então em pleno desenvolvimento na Europa e em outros países.

<sup>37</sup> Texto publicado originalmente no jornal *A Capital*, em 27 jan. 1969.

As máquinas de comunicação (telégrafo, telefone, rádio, televisão) colocam-se no nível da língua - do que é possível e de como é possível dizer.

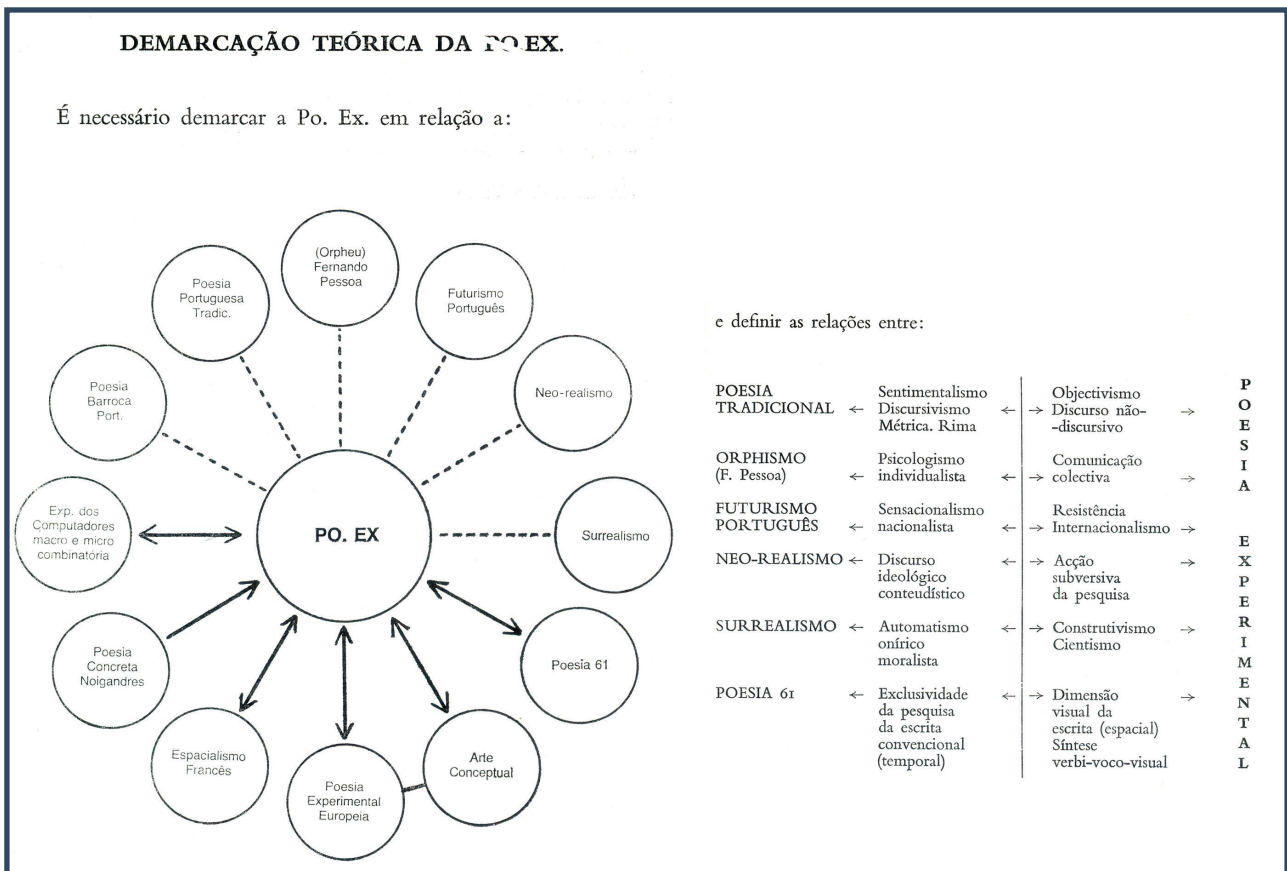
- As máquinas de processamento e transformação de informação (computadores) funcionam numa base probabilística, encontrando-se por isso no nível da linguagem, da investigação sobre a linguagem, em íntima relação com a actividade relacionadora e criadora, sendo portanto Máquinas Poéticas, no sentido mais lato do poético (ibidem: 142).

O texto de apresentação da Poesia Experimental Portuguesa na *XIV Bienal de São Paulo* (Castro, 1977a), contribui com o conceito de poesia espacial, em virtude da predominância das coordenações visuais nas criações dos poetas que participam dessa mostra: Abílio José Santos, Alexandre O'Neill, Ana Hatherly, Antonio Aragão, E. M. de Melo e Castro, Herberto Helder, Jaime Salazar Sampaio, José-Alberto Marques, José Luis Luna, Liberto Cruz, Salette Tavares e Silvestre Pestana. Dois princípios norteiam a poesia experimental: uma posição ética de recusa e uma de pesquisa, na qual a pesquisa é em si própria um meio de destruição do obsoleto, uma abertura metodológica para a produção criativa; essa produção criativa se projeta no futuro e encontrará nele o modo certo para agir no momento exacto quando o povo e a língua dela necessitarem (Castro, 1977). O catálogo faz referência às pesquisas de Ana Hatherly na Torre do Tombo, onde ela encontrou textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII, o que passou a ser considerado como a Arqueologia da Poesia Experimental (Hatherly, 1983, 1995, 1997).

O projeto das três edições de *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa* se transforma, em 1979, na *Antologia da Poesia Portuguesa 1940 / 1977*, como uma panorâmica dos textos fundamentais da Poesia Portuguesa contemporânea, com base na concepção de crítica como actividade criativa e não meramente judicativa, uma actividade que cria uma visão global da Poesia de um certo e delimitado período, fazendo uma amostragem significativa, efectuando análises e propondo sínteses interpretativas (Menéres; Castro, 1979: 11, 14).

A reunião dos textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa em *PO.EX* (Hatherly; Castro, 1981) é de fundamental importância para a compreensão dos enfoques teóricos e das criações feitas pelos participantes desse movimento cultural, poético e artístico. Um conjunto de quadros sinóticos ajuda a compreender a Poesia Experimental Portuguesa, como um desdobramento e continuação da poesia portuguesa de invenção, plenamente inserida no contexto das inovações internacionais da época:





**Ilustração 1** – Demarcação teórica da Poesia Experimental Portuguesa (Hatherly; Castro, 1981: 26-27)

No Colóquio sobre *Saint-John Perse e a poesia no século XX* (em França e Portugal), organizado por Maria Alzira Seixo, André Siganos, Manuel Gusmão, Nuno Júdice, Miguel Tamen e M. Van Hamme, nos dias 4 e 5 de abril de 1984, na Faculdade de Letras de Lisboa, Castro apresentou “Entre o oral e o visual: Uma rede de traduções intersemióticas<sup>38</sup>” (1984b: 83-95; 1988, 26-36; 1993: 215-227), em que propõe um percurso diacrônico desde a oralidade até à escrita – período Alexandrino, na Renascença Carolíngia, no período Barroco e no século XX<sup>39</sup> - e desta até à poesia visual, exemplificando com uma antologia da poesia visual, com a inclusão de poesias sonoras. Ele afirma que cada um destes surtos de poesia visual se relaciona como fim de um período histórico e o começo de uma nova época (Castro, 1984, p.83), portanto, “um sinal de transformação, um grito do poeta, já que o conteúdo do passado está canceroso e uma nova pele deve ser produzida para conter os sonhos do futuro” (Geoffey Cook apud Castro, 1984: 83).

As palestras e cursos ministrados em universidades brasileiras em 1982 ensejaram textos que foram reunidos em *Literatura Portuguesa de Invenção* (1984), que trata da literatura da invenção como resultado da

**38** A primeira publicação (1984) traz poemas de Saint-John Perse, Roland Barthes, E. M. de Melo e Castro, mais um interlúdio (poesia verbal, poesia visual, poesia sonora e música) com “Música para teatro” de Jorge Lima Barreto. A segunda (1988) traz poemas de Almada Negreiros, Roland Barthes e E. M. de Melo e Castro. A terceira (1993) é a transcrição da segunda.

**39** Posteriormente, Castro afirma que “não se trata de passar da oralidade para a escrita, mas sim de passar da comunicação monomediática para a multimediática, isto é, para o uso simultâneo de vários media” (2008: 219).

mimese, não mais como imitação escrita da vida, da história, da cultura, da civilização, da ideologia e da moda, mas como reflexo da realidade empírica (Marc Jimenez citando Adorno), como ficção (a linguagem se refletindo, Roland Barthes) e como o estabelecimento de um programa aberto:

se o princípio da mimese permitiu a invenção da literatura, o princípio da construção permite a literatura de invenção. A síntese dialética destes dois princípios é o objetivo para o qual toda obra tende. Ela se constrói estruturalmente com base em prisões miméticas, mas só ganha a qualidade de obra de arte através de uma codificação e de uma estruturação construtiva. Todo o reflexo que seja só reflexo não é literatura, é reflexo (Castro, 1984: 7).

A literatura de invenção e a intertextualidade experimental são a unidade temática e teórica nos capítulos do livro: a herança de Pessoa, as transgressões de Camões, a periodização e trajetos sincrônicos na poesia portuguesa, as relações entre poesia popular e poesia erudita, a palavra erótica, além de uma entrevista de Melo concedida a Fernando Segolin em 3 de outubro de 1983.

Nessa obra, a escrita de invenção é caracterizada como: descrita (infra-estrutura a nível de competência típica da literatura de ficção), inscrita (matriz do poético trazido para o nível de execução), rescrita (núcleo estrutural da crítica, isto é, metalinguagem) e sinscrita (equiparada ao sinsigno de Peirce, na medida em que é um existente concreto, um singular que age como signo através das suas qualidades) (Castro, 1984: 19).

Em *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, importante antologia de textos teóricos e criativos organizada por Fernando Aguiar e Silvestre Pestana (1985), “Perspectivas da Poesia Visual: Anos 80 (3 ângulos)” (Castro, 1985: 135-152) trata do texto postextual, o texto produção e o texto projeção, exemplificando com seus próprios poemas:

O dizer do poético é o dizer de tudo.  
O ver do poético é o ver total.

Pensar por isso em Poesia Visual nos anos 80 é pensar na utopia do presente: a materialização, em códigos visuais comunicáveis, daquilo mesmo que é improvável e invisível: a comunicação (Castro, 1985: 138).

Como introdução ao catálogo do *I Festival Internacional de Poesia Viva*, em Figueira da Foz (Portugal, abril / maio 1987), Castro apresenta “Poesia visual: ¿Por que e para quê?”, que é traduzido para o espanhol por Cesar Espinosa Vera e publicado na Memória Documental da *II Bienal Internacional de Poesia Visual e Alternativa em México* (Cidade do México, outubro 1987).

*Poética dos meios e arte high tech* (1988) é um estudo da poética dos meios e da arte “high tech”: oralidade e visualidade como rede intersemiótica, fotografia, cinema, arte correio, infoarte, infopoesia, videopoesia, holopoesia, estética fractal, poética de gravidade zero, desmaterialização, telearte e robótica, com exemplos de Portugal e de outros países. Dentre essas reflexões, vale destacar o estudo teórico e prático referente à infopoesia ou poesia informática, o uso da informática na produção de textos poéticos, inicialmente entendida como o uso de um algoritmo combinatório ou aleatório, para a produção de textos poéticos, que são gerados a partir de regras fixas de seleção e combinação feitas em linguagem Basic, o “ideal neopitagórico de uma harmonia matemática: programando configurações textuais rígidas, nelas se reconhece, ao mesmo tempo, a fecundidade do acaso e da desordem, em simetria com a revalorização que dos processos casuais e estatísticos tem vindo a ser feita no interior do mundo científico” (1988: 61).

Castro continuou denominando de infopoesia as suas experimentações poéticas com palavras e imagens, que ele iniciou em 1978 com um computador Atari 1040 ST, material que lhe serviu para a produção inicialmente de poemas fílmicos, videopoesias, depois infopoesias. A partir de 1990, passou a usar um PC, continuando as suas experiências até os dias atuais.

Depois de *Autologia* (1983), *Trans(a)parências* (1990) é a reunião de um conjunto significativo de seus poemas experimentais, inclusive muitos inéditos. “Notas do autor” (Castro, 1990: 481-503) é um conjunto de reflexões e depoimentos, no qual Castro informa que se trata do primeiro volume de sua poesia verbal reunida, compreendendo o período de 1950 a 1990, e que o título foi criado em 1980 para um livro, que não chegou a existir. A “Nota 4” (Castro, 1990: 485-496), datada de agosto – outubro de 1956, e atualizada em 1990, é um ensaio-depoimento sobre a poesia que merece ser lido atentamente.

*O fim visual do século XX e outros textos críticos* (1993) é uma antologia de textos teóricos organizada por Nádia Batella Gotlib, cuja “Apresentação” (Gotlib in Castro, 1993: 9-13) destaca o ensaísta, poeta-crítico e crítico-poeta. A obra oferece uma visão panorâmica das teorias que embasam a poesia experimental de Castro, inclusive conceitos de infopoesia e de videopoesia.

A necessidade de fazer antologias de suas próprias obras, tanto as criativas como as teóricas, acrescentando sempre trabalhos inéditos, é uma característica que perpassa toda a obra do poeta experimental. Isso permite que leitores de vários países possam ter contato com as suas melhores poesias de várias épocas e, dessa forma, suas obras são cada vez mais divulgadas entre os apreciadores da poesia contemporânea<sup>40</sup>.

*Visão visual* (1993) reúne poemas do período de 1961 a 1993 a partir das seguintes tipologias / partes / títulos: caligrafias, ideogramas<sup>41</sup>, cinéticos<sup>42</sup>, conceptuais<sup>43</sup>, conceito incerto<sup>44</sup>, sínteses<sup>45</sup>, visão segunda<sup>46</sup>, infopoesia videopoesia<sup>47</sup>. Esta antologia pode ser considerada como o projeto de *O caminho do leve* (2006):

Mas este livro é sem dúvida a publicação mais completa e representativa do meu trabalho no campo híbrido e interdisciplinar daquela poesia que usa simultaneamente signos verbais e não verbais, isto é, signos verbais em situações não verbais mas também signos não verbais em situações caracteristicamente verbais (Castro, 1993: 219).

Os parágrafos selecionados são significativos para o entendimento da confluência da poesia e das outras artes, design e tecnologias, num percurso cronológico e teórico:

<sup>40</sup> O número de citações de suas obras teóricas e de inclusões de poemas em antologias demonstra essa significativa divulgação.

<sup>41</sup> Poesia concreta do autor, com vários poemas-carimbos.

<sup>42</sup> Poemas-objetos, feitos predominantemente de papel, em estruturas que permitem a movimentação pela interação do leitor-operador.

<sup>43</sup> Poemas visuais em série, que desenvolvem um conceito, sob a inspiração da arte conceitual, que mostram processos criativos com palavras-mundo.

<sup>44</sup> Conceitos gráficos entre a palavra e a imagem, estabelecendo o lúdico das leis da certeza e da incerteza.

<sup>45</sup> Conjunto de imagens, gráficos, fusão de poemas, projetos, fotos de instalações poéticas assumidas como fotopoesias.

<sup>46</sup> Ações poéticas realizadas no período de 1979 a 1982.

<sup>47</sup> São imagens retiradas de vídeos e experimentações poéticas com editores de imagens (programas computacionais como o Adobe Photoshop e outros), nas quais ocorre um diálogo entre imagens e palavras.

De facto não sei muito bem onde se encontra para mim, o limite entre a escrita e a não-escrita; ou entre a produção visual e/ou gráfica e a que por palavras só se escreve e se publica em livros; ou sequer se esse limite é possível de marcar, mesmo sinuosamente; ou se afinal só a escrita existe. (...) No entanto é ainda necessário referir que se é em termos de comunicação visual que realizo a escrita da poesia-escrita, é reciprocamente em termos conceptuais que desde 1961 concebo a comunicação visual através de objectos (bi ou tridimensionais).

objectos – escrita  
 escrita de objectos  
 objecto – poema  
 Poemas – objecto

Termos de uma comparação que se propõe; comparação que pelas diferenças entre os termos se afirma como operação característica da actividade criativa (Castro, 1993: 158).

*Finitos mais Finitos* (1996) contém poesia, infopoesia e respectivo manifesto, prosa de ficção e ensaio. “Crônicas desmateriais” (p. 103-120) é prosa de ficção de 1994 / 1995 e “Micromax” (p. 11-18) mistura prosa de ficção, ensaio e poesia. As outras partes são diferentes tipos de poesia experimental. A série “The Cryptic Eye” (1996: 76-89) e “Cibervisuais: infopoemas inéditos” (idem: 91-101), expostos nos EUA e na Itália em 1995, é composta de poesias visuais feitas com o uso do computador, que ficam na fronteira entre as artes plásticas e a poesia visual. O resultado é impresso, mas o poeta tem o cuidado de escolher o “glossy paper” (papel usado em fotografia), para buscar um efeito semelhante ao que é possível ver no monitor do micro: a tridimensionalidade. “House / Asa” e “In / Não” são dois exemplos: o primeiro retoma a poesia concreta e a conforma a um tratamento aparentemente tridimensional, criando um efeito de poesia em baixo relevo, enquanto que o segundo explora cores e efeitos de um software e a (i)legibilidade que disso decorre.

Durante o colóquio “Os sentidos e o sentido”, em homenagem a Jacinto do Prado Coelho (1920-1984) em Lisboa (18 e 19 de janeiro de 1996<sup>48</sup>), Castro apresenta o comunicado “Poéticas do sentido, do poético e do ver”, síntese muito adequada para a compreensão de sua poética:

É que o projecto da escrita da poesia, que cada poeta tenta realizar, é uma busca interminável, em constantes avanços e recuos, descobertas e ocultações, obscuridades e revelações luminosas, certezas e dúvidas, numa complexa espiral em que a linguagem e o sentimento reciprocamente se descobrem e encobrem, descobrindo e encobrendo também o que nesse projecto se busca, se reflecte e se volta a perder. (...) Nesta perspectiva de consideração da palavra que a si própria se redescobre e interroga nos seus diversos sentidos, poderemos encontrar três momentos da poesia do século XX suficientemente bem caracterizados. São eles o momento da poesia do sentido, o momento da poesia da poesia e em terceiro lugar numa ordem cronológica, a poesia da visão ou “poesia visual”, como é geralmente chamada. (...) Pelo seu lado, a poesia visual, desde os anos 60 deste século, enveredou por um caminho inventivo da comunicação diferente da tradição ocidental da poesia verbal e da ênfase no sentido e no sentimento. Esse tipo de poesia puramente verbal poderá continuar indefinidamente a ser praticada enquanto a nossa civilização ocidental usar a escrita alfabética, porque ela própria é uma consequência dessa escrita. Mas

<sup>48</sup> Evento realizado na Fundação Calouste Gulbenkian e organizado pelo Instituto de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

a poesia visual é um despertar de um processo diferente de escrever e ler que está profundamente enraizado na cultura mediterrânea e que tem como figura estrutural o ideograma e utiliza predominantemente o sentido da vista como instaurador do sentido (1996: 115, 116, 117).

As experimentações, reflexões e um curso de infopoesia em 1997, na PUC SP, levaram o autor a um desdobramento da infopoesia em poética do pixel, que resultou no livro *Algoritmos* (1998) e no sítio eletrônico *Infopoesias: produções brasileiras* (1999 / 2000):

A construção de imagens assim desmateriais constitui-se em poética porque produz sensações elas próprias capazes de modificar a percepção, tanto do operador que as produz como dos destinatários fruidores, potenciando a capacidade do operador e elevando o grau da complexidade da fruição estética para níveis dificilmente imagináveis e que de outro modo não seriam alcançáveis (1998: 8). (...) Transformáveis que são e também como signos de transformação da percepção individual e da sociedade contemporânea, a fixação em papel ou noutro suporte, como a fotografia, o vídeo, ou o CD-ROM, dessas imagens virtuais que são energia luminosa, são apenas atualizações instantâneas de um momento de sua existência (idem: 13). (...) Organicamente digital, a poética do pixel liga-se subliminarmente à geometria fractal, uma vez que sem ela os atratores estranhos não se poderiam virtualizar em imagens visuais (idem: 16).

O pixel é o menor componente de uma imagem na tela do computador e corresponde aos pontos em outro tipo de composição gráfica. Assim o poeta procura explorar esse pequeno ponto luminoso e transformá-lo em infopoesia. Um exemplo da poética do pixel é “geometrias variáveis”, infopoema em que a ilegibilidade das palavras produz uma imagem.

*Algoritmos* é uma experiência poética com o computador e com a tela, cujo resultado, ao se apresentar na forma impressa, se parece com poesia visual, mas é essencialmente poesia eletrônica, explorada em sua visualidade, quer pela teorização sobre a poética do pixel, quer pela riqueza experimental que a obra contém.

Outro desdobramento teórico e criativo de seus infopoemas foi “Uma transpoética 3D” (Castro, 1998: 149-78; 2002: 103-115; Castro, 2008a, p.129-137), que aborda a representação de três dimensões numa superfície de duas dimensões para chegar a algumas características gerais:

Sendo imagens virtuais, os infopoemas são desmaterializados – são luz – e por isso facilmente transformáveis; daí resulta que a seqüência do processo de criação seja enfatizada e as transformações sucessivas gerem uma interatividade crítica entre o sistema informático e o operador/autor até se chegar a uma imagem / poema considerada, naquele momento, como aceitável, face aos objetivos estéticos desejados. (...) Não detendo o caráter único da obra de arte, as imagens/poema geradas no computador podem ser fixadas por impressão em papel ou por fotografia, desaparecendo a diferenciação material entre original e cópia, já que a imagem/poema é desmaterial; ou, dizendo de outro modo, o original é virtual e o que podemos obter são atualizações noutros suportes. Esses suportes, além do papel, podem, no entanto, registrar e conservar essas imagens, tais como o vídeo e o CD-ROM. No suporte vídeo a interatividade perde-se, o mesmo não acontecendo com o CD-ROM que permite um certo tipo de interatividade de navegação e manipulação transformativa dos infopoemas. Esta interatividade deve ser programada como uma característica estrutural desses infopoemas.

Relativamente aos meios até agora usados na criação de poesia visual, quer caligráficos, tipográficos ou por colagem, a utilização de meios informáticos traz consigo um aumento incomensurável do grau de

complexidade das imagens/poema, elevando a utilização simultânea de vários códigos verbais e não verbais ao nível de uma poiesis transpoética, implicando insuspeitadas problemáticas de leitura.

Deslocada, assim, a ênfase do autor e do processo de criação para o lado do receptor e da leitura, fácil se torna entender que uma relação dialética entre o verbalmente legível e o ilegível está embutida estruturalmente na infopoesia, deslocando-se o próprio significado de LER, no sentido de um transcódigo que cada infopoema consigo transporta, à espera de ser re-inventado pelos leitores (Castro, 1998: 157-158).

De um modo geral, os infopoemas de Melo e Castro representam um percurso da poesia visual nos meios impressos e tridimensionais para o meio computacional. O poeta ministrou vários cursos em inúmeras universidades e reuniu alunos em exposições, além de escrever “Novos Infopoetas de São Paulo” (1999: 261-263), uma introdução e apresentação da infopoesia, em forma de manifesto. Os trabalhos foram publicados em *Dimensão Revista Internacional de Poesia*<sup>49</sup> (1999), editada por Guido Bilharinho. A antologia contou com os seguintes participantes: Cláudia Braga Teixeira, Cristina Marques, Jalver Bethônico, Jorge Luiz Antonio, Maria Virgília Frota Guariglia, Priscila Farias, Ronaldo Bispo e Teresa Tabarrère.

*Antologia Efêmera* (2000) representa a releitura reflexiva dos seus cinquenta anos de poesia:

Releitura essa que aos poucos foi construindo um desenho triangular inscrito entre os três pólos de “língua poética” a que me fui simultaneamente dedicando: o poema em verso (mas muitas vezes em reverso e em inverso); o poema em prosa (com os seus riscos incalculados na materialidade vocabular); o poema visual (jogo na abertura da fruição sígnica). (p. 17) (...) O que me parece claro é que hoje a poesia visual, usando signos létricos e não létricos no espaço aberto da página ou da tela do computador, constitui por si só o terceiro lado do triângulo em que contemporaneamente se joga a criatividade específica a que chamamos poesia (p. 18).

*Antologia para inici-antes* (2003) traz uma apresentação de Alberto da Costa e Silva:

Desde o início, Ernesto Manuel de Melo e Castro quis escrever perigosamente. E pelo menos desde 1961, com um livro a que deu o sintomático título de *Queda livre*, começou uma audaz aventura criadora – primeiro, a desequilibrar a palavra e o verso, para reequilibrá-los numa nova harmonia; logo, a usar a palavra e a frase como formas visuais, sem esquecer que são também som e sentido, para construir a beleza no espaço da página; em seguida, a explorar barrocamente as múltiplas linhas com que lhes poderia fixar o contorno, a descobrir-lhes o volume e a nelas acentuar o cromatismo, para melhor contar-nos o que eram e continham; adiante, a gritá-las por escrito; mais tarde, a fazer das formas as palavras que elas poderiam ter sido e depois, e depois, até os poemas em movimento, na tela do computador – uma aventura que temos resumida nesta Antologia (Silva, 2003: 9).

*O caminho do leve / The Way to Lightness* (Castro; Fernandes, 2006) é uma obra-exposição-catálogo que existiu no espaço físico do Museu de Serralves, na cidade do Porto, em Portugal, de fevereiro a abril de 2006<sup>50</sup> e no espaço virtual dos computadores e acessórios que foram um dos suportes do conteúdo. Tudo

<sup>49</sup> Essa revista, que circulou de 1980 a 2000 e teve vinte números, pode ser considerada como um dos mais significativos periódicos pela amostra nacional e internacional de poesia contemporânea.

<sup>50</sup> No mesmo período, a Biblioteca do Museu de Serralves fez a exposição “As palavras em liberdade: a biblioteca de E. M. de Melo e Castro”.

isso ficou registrado nas fotos e filmagens que os visitantes fizeram e no livro-catálogo que apresentou a exposição no meio impresso.

As filmagens de Joaquim Pedro Jacobetty (Castro; Jacobetty, 2006) também representam um registro importante do ambiente e de toda a atmosfera dessa obra, que se caracteriza como uma síntese de um percurso criativo e teórico.

Embora apresentando um panorama de sua obra, E. M. de Melo e Castro não fez uma retrospectiva, mas criou nova obra, resgatando projetos antigos e realizando antigas aspirações que, por várias razões, inclusive de ordem tecnológica e econômica, não foram possíveis anteriormente. A montagem da exposição levou cerca de um ano e contou com uma equipe de muitas pessoas de várias especialidades.

É uma obra impressa, tridimensional, multimidiática e hipermediática. O autor do projeto, o curador, os organizadores, os técnicos, os participantes das atividades culturais e os visitantes estabeleceram um diálogo semiótico com a obra de Melo e Castro (e, em muitos casos, com o próprio poeta, pois ele esteve presente na exposição muitas vezes, conversou com visitantes e monitorou muitas visitas), como uma continuidade da Poesia Experimental Portuguesa iniciada nos anos 60, agora em realização nos meios físicos, digitais e impressos disponíveis nos dias de hoje. É como se o poeta realizasse uma parcela considerável dos seus projetos dos anos 60, projetos esses que apontavam para uma continuidade e um melhor aproveitamento das tecnologias hoje disponíveis.

O caminho do leve é (Castro; Fernandes, 2006: 25):

esta exposição é feita de *pontos luminosos*  
 múltiplos *pontos luminosos* de luz de sentidos no  
 caminho do leve que é o seu próprio caminho nos seus  
 próprios caminhos  
 de 1955 (talvez mesmo 52) a 2005  
 construindo, não uma  
 cronologia, nem uma retrospectiva, mas um sistema de  
 invenção feito de momentos irrepetíveis, hoje  
 sincrônicos  
 achados, descobertos, intuições, criações, visões, foram  
 ganhando consistência e coerência ou seja  
 objectos do pensamento e energia num modo cada  
 vez mais envolvente e complexo  
 no entanto *pontos luminosos* que poderão  
 ser rememorados e relidos numa cronologia aproximada

O livro-catálogo conta com as seguintes obras: duas videoperformances (*Incomunicação à distância = guerra e Pensar / fotografar = paz comunicante*), videopoemas (*Signagens, Sonhos de Geometria e Fractopoemas*), infopoesia, *Eco* (releitura de poema por Sílvia Laurentiz em linguagem VRML), *Olhar fractal*, poesia sonora interativa (realização de projeto nos anos de 1960, em parceria com Joaquim Pedro Jacobetty), poesia concreta, poemas cinéticos, poemas objetos, desenhos e pinturas, poemas fílmicos, *Roda Lume* (primeira videopoesia em Portugal, de 1968), *Música Negativa* (performance), filme da entrevista concedida a José Ernesto de Sousa.

“Textos críticos” (p. 241-289) contêm: uma entrevista concedida a Maria Virgília Frota Guariglia e Jorge Luiz Antonio; uma apresentação de *Antologia Efêmera* (Castro, 2000) por Alberto Costa e Silva; estudos sobre os poemas fílmicos e videopoesia, por Antonio Preto; análise de alguns videopoemas por Christopher Funkhouser e Eduardo Kac; a trajetória da palavra, da visualidade e da infopoesia, por Jorge Luiz Antonio; e uma apreciação do soneto, por Maria Virgília Frota Guariglia.

A biobibliografia registra as capas de suas obras desde *Sismo* (1952, prosa, contos-poema) até *No limite das coisas* (2003).

*Livro de releituras e poética contemporânea* (2008) contém ensaios curtos e uma antologia sincrônica de sua obra em meios audiovisuais (poemas fílmicos e videopoesia), digitais (fractopoemas e infopoesias) e video-performance. Além dos estudos contemporâneos (vanguardas portuguesas, Almada Negreiros, Haroldo de Campos, Fernando Pessoa, Ângelo de Lima, Almeida Garrett, Antonio Nobre, Garcia Lorca, Antonio Vieira e Virgílio Ferreira), que trazem aspectos originais, como o estudo sobre Pensar, de Virgílio Ferreira (1992), a respeito da estrutura hipertextual da obra metaliterária, construída por poemas em prosa.

Na quarta parte do livro - “Da Tecnopeia” (Castro, 2008: 187-252) -, há várias reflexões que contribuem para a compreensão da tecno-arte-poesia contemporânea.

“Sincronicidade e tecnopeia” (p.187-198) aborda duas reflexões bastante válidas. A primeira trata da sincronicidade contemporânea. Castro afirma que vivemos sincronicamente na REDE (net ou web) que envolve o mundo e é uma metáfora têxtil; perdidos em labirintos centrados e descentrados que estão em toda a parte e são uma metáfora helênica. Entre essas duas metáforas de origem diferente, a sincronicidade instala-se como uma relação entre o tempo e o espaço, em que no mesmo espaço se realizam vários tempos, e no mesmo tempo coabitam vários espaços. A sincronicidade é, segundo C. G. Jung, um princípio de conexão não causal, elucidando de um modo significativo arranjos e coincidências que estão até para além da probabilidade. Assim, a sincronicidade deve ser apontada como uma característica de informoesfera complexa em que nos encontramos (Castro, 2008: 191).

A segunda reflexão reformula o conceito poundiano (melopeia, logopeia, fanopeia) e apropria-se de tecnopeia, novo conceito proposto por Teresa Labarrère<sup>51</sup>: “envolve a projeção no cérebro, numa percepção específica, de tudo o que é inventado e produzido envolvendo a utilização de meios tecnológicos contemporâneos, nomeadamente os informáticos e outros” (Castro, 2008: 197):

A tecnopeia transforma a poesia numa transpoesia, que está para em dos limites até agora admitidos para a própria poesia. É uma poiesis, uma viagem expansiva na terra de ninguém, onde tudo é virtualmente possível para fruição de olhos e mentes.(...) Assim, a tecnopeia refere-se às específicas características estéticas e comunicativas dos produtos ou obras de arte realizadas e comunicadas tecnologicamente, resultando de processos operacionais radicalmente diferentes dos usados nas artes plásticas, bem como em conceitos onde suposto rigor processual do design é posto em causa, dando lugar à complexidade e ao caos determinista. A tecnopeia inclui, também, uma nova sensibilidade e uma nova sabedoria tecnológica,

<sup>51</sup> O conceito foi apresentado durante o curso de Infopoesia e Poesia Sonora, realizada na PUC SP, 1997. Na época, Teresa Labarrère fazia seu doutorado.

que está muito patente nas invenções artísticas geradas pelos instrumentos e processos tecnológicos (Castro, 2008: 197-198).

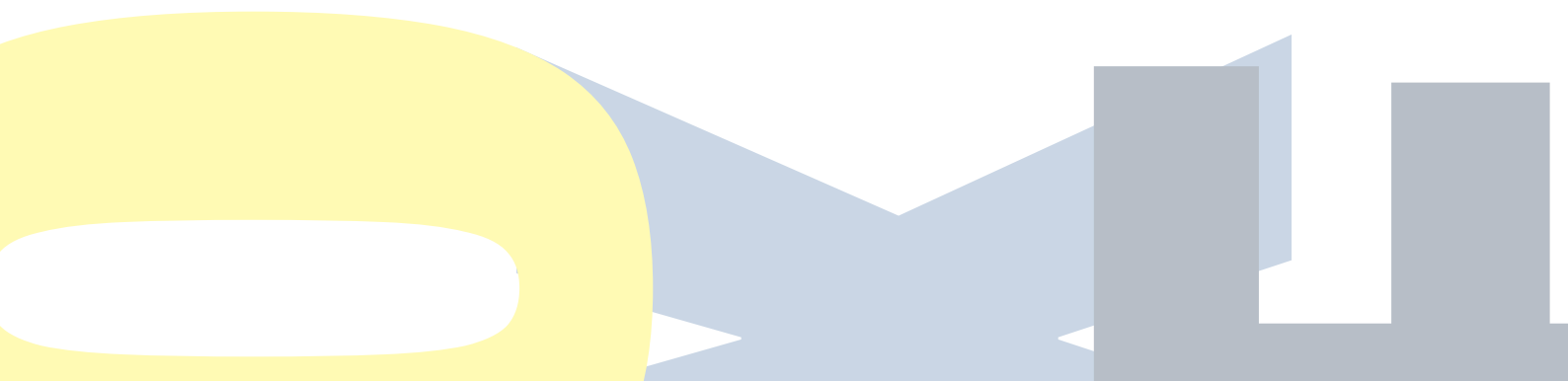
“Tecnoipoiesis (que futuro para a poesia?)” (Castro, 2008: 209-220) traz a proposta do conceito de tecnoipoiesis, como um neologismo característico dos tempos em que vivemos sinteticamente significando os processos tecnológicos usados para produzir a nova poesia, que esses mesmos processos nos habilitam a inventar. As raízes são obviamente gregas, e, para ouvidos de formação helênica, parecerá uma palavra obstrusa e até pleonástica, pois que, para os gregos antigos, techné era, aproximadamente, aquilo a que hoje chamamos de arte, e poiesis significa, ainda, o processo pelo qual o homem cria coisas. Mas hoje, tecno é um termo de composição que se relaciona com as tecnologias e a elas alude. Hoje, no entanto, não se trata de passar da oralidade para a escrita, mas sim de passar da comunicação monomediática para a multimediática, isto é, para o uso simultâneo de vários media. Uma poética contemporânea terá de, necessariamente, levar em conta que cada um dos meios tecnológicos possui uma poética especificamente sua (fotografia, cinema, rádio, televisão, informática, internet, holografia, robótica...), mas que terá de ser desenvolvida, também, uma poética multimídia, ou várias poéticas multimédias (Castro, 2008: 209, 210, 219).

“De uma arte re-outra e da releitura tecnológica” (p. 221-229) propõe nova denominação:

O sintagma arte-outra foi muito divulgado nos anos 1960, principalmente a partir dos novos poetas espanhóis de Barcelona. Se aqui, de certo o ressuscito, é porque penso que é a partir dessa arte-outra (que em Portugal chamamos Experimental) que devemos, agora, conceituar a arte computacional, ou cibernética, como arte-reoutra, isto é, como um movimento de releitura da própria arte praticada na segunda metade do século XX, mas agora realizada exclusivamente por meios tecnológicos, indo ao encontro das novas sensibilidades e percepções que a aceleração, a sincronicidade e a complexidade nos proporcionam (Castro, 2008: 223).

*Máquinas de trovar: Poesia e tecnologia* (2008b) é uma continuação e atualização de *Poética dos Meios e Arte High Tech* (1988) e é lastimável que ela tenha sido pouco divulgada em Portugal e no Brasil, por questões ligadas exclusivamente a problemas administrativos da editora. A obra contém quatorze estudos e uma entrevista que o autor concedeu a Jorge Luiz Antonio e Maria Virgília Frota Guariglia: poesia e visualidade; três poemas visuais inéditos de Almada Negreiros; um estudo sobre o olhar; poesia, repoesia, transpoesia; a máquina de trova de Meneses / Mairena / Machado; tecnoipoiesis; da poesia concreta à poesia visual; uma poética do pixel; gênese: poema / autor / poesia; videopoesia; transpoética 3D; transpoética fractal; e questão dos gêneros: Aristóteles no computador. O autor costuma revisar e republicar textos que merecem ser enfatizados, o que concorre para uma unidade temática de suas obras criativas e teóricas.

*Poética do Ciborgue: Antologia de Textos sobre Tecnoipoiesis* (2014) reúne 22 artigos publicados, inéditos, revisados e atualizados, que foram agrupados em duas grande partes: De uma certa arqueologia da invenção; e De uma certa invenção: esta, agora. É uma antologia de autor.



## A POESIA E O LIMITE DAS COISAS<sup>52</sup>

“A poesia está sempre no limite das coisas”. Essa afirmação, na revista *Visible Language* (EUA, 1996), inicia um texto sobre videopoesia, é uma frase-síntese da vida e da obra de E. M. de Melo e Castro e é muito apropriado de que seja uma expressão do próprio poeta. Para quem teve o prazer de ler seus livros, visitar a exposição “O caminho do leve”, no Museu de Serralves (Porto, 2006), ou pôde ler o livro-catálogo, essa verdade se mostra exemplificada.

“No limite do que pode ser dito, do que pode ser escrito, do que pode ser visto e até do que pode ser pensado, sentido e compreendido.” O limite das coisas, como objeto experimental da poesia, para Melo e Castro, não foi apenas a palavra, o espaço em branco, a imagem visual e sonora, o objeto tridimensional que se transforma em poema-objeto e em instalação poética, a ação e voz que permitem uma poesia performática, intervenção poética ou uma ação poética, nem apenas poesia cinética. Esse limite foi para o poema filmico, explorando a fotografia e a filmagem; adentrou o vídeo e tornou-se videopoesia, do qual ele é o pioneiro em Portugal. A luz e a cor passam a ser parte integrante da palavra, primeiro no terreno das artes visuais, fazendo uma arte-poesia para ser exposta, depois tudo foi para o computador e resultou no infopoema e no fractopoema, tornando-se uma tecno-arte-poesia. Ele não apenas publicou livros de poesias, mas também fez estudos lúcidos e argutos sobre crítica literária e artística, e organizou antologias.

“Estar no limite significa muitas vezes, para o poeta, estar para lá do que estamos preparados para aceitar como possível.” Sendo um dos líderes principais da Poesia Experimental Portuguesa que, para alguns autores, foi um movimento artístico que existiu no período de 1960 a 1980, ele deu continuidade a esse fazer poético, passando a fazer poesia experimental nos meios eletrônicos a partir de 1968 (videopoesia) e 1979 (infopoema), quando foi testar os outros limites para a poesia com um ATARI 1040 ST, depois com um PC nos anos 90. Criou infopoemas e fractopoemas, dentre os quais se destacam *Algoritmos* (1998), *Infopoesia: produções brasileiras: 1996-99* - [www.ociocriativo.com.br/meloecastro](http://www.ociocriativo.com.br/meloecastro) - (2000), *Navegações fractais* (videopoema com fractais, 2002), *Gerador de Universos* (videopoema com fractais, 2005), *Poesia sonora interactiva* (em parceria com Joaquim Pedro Jacobetty, 2005) e a exposição e livro-catálogo *O caminho do leve* (2006).

“A tarefa de quebrar essas fronteiras tem estado predominantemente nas mãos dos cientistas, mas também dos poetas que apropriando-se de conceitos científicos e de produtos tecnológicos, encontram neles os mais excitantes desafios para si próprios e como inventores e produtores de coisas belas destinadas à fruição artística.” Essa imersão no mundo digital começa num artigo de 1967, no Diário de Lisboa, quando fala de um Experimentalismo Internacional, uma “nova cultura sintética, clássica, (que) será de princípio tão incompreensível e inadmissível tanto para os literatos como para os técnicos”, “que vê na obra de arte uma máquina de transformar informações, propondo a quem dela se utilizar os problemas prementes do tempo em que vivemos, mas de uma forma que é simultaneamente rigorosa e apaixonada, tendente a estabelecer assim a ponte entre a criação artística e a criação científica”. Em 1968, tece considerações sobre a exposição *Cybernetic Serendipity*, realizada pelo Institute of Contemporary Arts de Londres, sob a curadoria de Jasia Reichart e idealizada por Max Bense, e afirma que “o campo aberto pelo computador é maior do que o aberto pelo lápis do desenhador ou do poeta. E é esse maior campo de probabilidades que se vão transformando em possibilidades que interessa inequivocamente propor para que haja mais felizes encontros casuais entre os homens que somos todos nós”.

<sup>52</sup> Pareceu-me extremamente válido incluir esse texto, que fez parte de um tributo a Melo e Castro (Antonio, 2008c).

Em 1988, surge *Poética dos Meios e Arte High Tech*, que apresenta reflexões e criações sobre arte correio, infoarte, infopoesia, videopoesia, holopoesia, estética fractal, poética de gravidade zero, desmaterialização, telearte e robótica, com exemplos em Portugal e Brasil. Dentre essas reflexões, vale destacar o estudo teórico e prático referente à infopoesia ou poesia informática, o uso da informática na produção de textos poéticos. As séries “The Cryptic Eye” e “Cibervisuais: infopoemas inéditos”, do livro *Finitos mais Finitos* (1996), expostas nos EUA e na Itália em 1995, são poesias visuais digitais feitas por meio do computador, que ficam na fronteira entre as artes plásticas e a poesia visual e estabelecem um diálogo com a digitalidade.

*Livro de releituras e poética contemporânea* (2008) *Máquinas de Trovar* (2008a), são duas atualizações significativas das reflexões sobre a poesia eletrônica, pois novas tipologias surgem...

Também não é possível esquecer o professor dedicado e simpático, que nos fazia pensar numa nova poesia, contando passagens de sua vida de poeta experimental e acompanhando a criação de cada um dos seus onze alunos, dando exemplos, interferindo com carinho, promovendo diversas exposições, motivando. As experimentações, reflexões e um curso de infopoesia em 1997, na PUC SP, levaram o autor a um desdobramento da infopoesia em poética do pixel, que “liga-se subliminarmente à geometria fractal, uma vez que sem ela os atratores estranhos não se poderiam virtualizar em imagens visuais”.

Outro desdobramento de seus infopoemas foi a transpoética 3D, ensaio publicado em *Dimensão Revista Internacional de Poesia* (1998), no qual o autor comenta a representação de três dimensões numa superfície de duas dimensões para chegar a algumas características gerais: imagens virtuais, desmaterializadas, luz facilmente transformáveis; “daí resulta que a seqüência do processo de criação seja enfatizada e as transformações sucessivas gerem uma interatividade crítica entre o sistema informático e o operador/autor até se chegar a uma imagem / poema considerada, naquele momento, como aceitável, face aos objetivos estéticos desejados”.

Na *Proposição 2.01* (1965), Melo e Castro afirma que “a atitude experimental em relação à poesia não é uma determinada corrente estética, mas uma atitude mental de investigação e de procura, de sincronismo vital do artista, não já com o tempo, mas sim com os meios, métodos e problemas que a sociedade e a ciência dispõem e propõem como tipicamente seus perante a invasão inevitável do futuro”. Dentro dessa perspectiva, ele apresenta oito tipos de poesia experimental: poesia visual; poesia auditiva; poesia tátil; poesia respiratória; poesia lingüística; poesia conceitual e matemática; poesia sinestésica; poesia espacial. A videopoesia e a infopoesia são duas novas categorias que surgem a partir dos anos 80, como continuações e atualizações da poesia experimental dos anos 60.

Melo e Castro é uma pessoa muito receptiva a novas iniciativas: exemplos são o entusiasmo com que fez exposições de infopoemas com seus alunos; o dossiê “Infopoetas de São Paulo”, publicado em *Dimensão Revista Internacional de Poesia* (1999), a participação com dezessete infopoemas em *Hangares do Vendaval*, de Luís Serguilha (Évora, Intensidez, outubro de 2007), que compõem a capa e o início de cada um dos dezesseis poemas, num diálogo intertextual.

A Poesia Experimental Portuguesa, movimento cultural, literário, poético e artístico iniciado nos anos 60, permanece viva na videopoesia e no infopoema de E. M. de Melo e Castro e se propaga por intermédio dos seus alunos, amigos e admiradores da sua obra interdisciplinar.

## ALGO MAIS DO QUE RITMOS E(M) POEMAS<sup>53</sup>

Com um manifesto que abrange a orelha do livro e cerca de 14 páginas, o poeta experimental português Ernesto Manuel de Melo e Castro publicou *Algorritmos*, resultado de um longo processo de experimentação e pesquisa no campo da poesia visual, na qual o autor é um dos pioneiros e um dos mais significativos representantes.

Vale começar a breve apresentação pela capa, que já é um poema visual digital, em que a palavra algorritmos aparece várias vezes e em várias cores, indicando uma ondulação característica de movimento.

O título - *Algorritmos* - já é um estranhamento ao leitor: algo mais ritmos nos remete à algo com ritmos (ou: algo como poesias), mas traz implícito o substantivo algoritmo, elemento básico do mundo computacional. E é só abrir a página sete para ter a certeza de uma poesia visual que se faz por meio do computador: uma espécie de manifesto teórico-prático sobre a poética do pixel, expressão que o coreano Won Bock Park disse numa conversa informal nas aulas teórico-práticas do Curso de Infopoesia (PUC SP) que o autor ministrou em 1997: “- Mas... é uma poética do pixel!”.

Pixel, o menor elemento de uma imagem na tela do computador, ou como diz o próprio autor: “unidade mínima da percepção visual proporcionada pelos meios informáticos, mas por isso mesmo também a unidade da construção infopoética. O ideal de concisão e de condensação da estrutura poemática será um poema constituído por um só pixel. Um só que conterà todos. Todos que se sintetizarão em um só pixel. Pixels-pixel” (Castro, 1998: 7-8).

O sexto grau da poesia para Melo e Castro, acrescentando mais dois aos quatro graus demonstrados por Fernando Pessoa: “o da infopoesia, agora com utilização simultânea de signos verbais e não verbais para, através de instrumentos informáticos, criar estruturas poemáticas de alta complexidade visual, complexidade essa que também se manifesta simultaneamente no nível semântico” (idem: 8).

Além da poética do pixel, o conteúdo do livro divide a experiência da infopoesia em várias partes: desaparecimento subliminar duma sílaba, sobre/interferências, tridialógicos, hiperescritas, fractopixels, transfim, e recuperação inútil.

Palavras e imagens indicando movimentos e tridimensionalidade é o produto poemático de Melo e Castro ao longo das 130 páginas do livro bem impresso, que explora a impressão em preto e branco, da mesma forma que o autor explorou cuidadosamente a criação dos poemas com as variações do preto, do branco e do cinza, o que resultou num exercício semelhante ao fotógrafo que prefere o preto e o branco para produzir efeitos artísticos na fotografia.

Vale observar como as relações entre palavra e imagem se entrelaçam, não uma procurando explicar a outra, mas uma buscando ressignificar, muitas vezes, independentemente da outra. Por nenhum momento a palavra e/ou a imagem procuram ilustrar uma a outra. Num processo de montagem eisensteiniana, o produto final traz novo conteúdo.

<sup>53</sup> Optei por incluir esta resenha, que foi publicada em vários periódicos e traduzida para o inglês e espanhol.

A leitura dos poemas passa por todas as fases: do entendimento das palavras, do mergulhar no espaço amplo que se faz mesmo com o uso das duas dimensões do papel (e nós ficamos a sentir a terceira dimensão, ou, inclusive, a imaginar o poema na tela dum microcomputador), do deixar-se conduzir pelo espaço e pelo movimento que os infopoemas nos sugerem, do sentir insights e reflexões especiais, de encanto, de sentimento, de alegria, de densidade psicológica e filosófica, muitas vezes.

Nessas mesmas relações, um momento de auge nos parece o infopoema “geometrias variáveis” (incluir imagem) em que ficamos a indagar: palavra-imagem ou imagem-palavra, poesia ou artes plásticas?

Mas, pelo menos no fim do manifesto, uma possível resposta: “A infopoesia, os infopoemas, ao atingirem graus de complexidade estrutural e perceptiva de outro modo impossíveis de alcançar, são, muito provavelmente, uma outra coisa que nada tem a ver com a poesia como ela é convencionalmente entendida.” (idem: 19).

## A PROPOSIÇÃO 2.0I: O FIM VISUAL DO SÉCULO XX E O CAMINHO PARA O LEVE

Podemos dizer que três títulos de suas obras marcam claramente os elementos essenciais da obra criativa e teórica de E. M. de Melo e Castro: uma proposição para a poesia em devir, aberta às possibilidades do futuro, apresentada nos anos 60, e que se caracteriza hoje pela passagem dos meios bidimensionais (impressos) e tridimensionais para os meios digitais.

Os artigos que Melo e Castro vem publicando em periódicos apontam um percurso de reflexões que ajudam a compreender a sua obra criativa e a sua biografia intelectual. As obras acima comentadas marcam o percurso teórico da construção da tecno-arte-poesia de Castro, seu caminho da poesia experimental por meio das palavras, da visualidade, da videopoesia, do fractopoema, da infopoesia e da poesia digital.

Quando se estuda a poesia que deixa os limites do meio impresso e dos recursos criativos somente das palavras, essas obras teóricas, acompanhadas dos processos criativos de Melo e Castro, são referenciadas como reflexões que esclarecem muitos aspectos desse tipo de poesia contemporânea.

Este pequeno estudo procurou fazer um mapeamento de sua obra, com base no que E. M. de Melo e Castro fez e em abordagens panorâmicas de outros autores (Gomes, 2000: 37-48; Silva, 2003: 9-10; Gotlib, 1993: 9-13; Guariglia, 2006: 277-289, Preto, 2006: 242-246; dentre outros).

As contribuições de Melo e Castro às culturas portuguesa e brasileira, em especial, são significativas e abrangem várias áreas. Procurou-se focar algumas delas, dentro dos limites possíveis de um artigo.

Sem ter a pretensão de elaborar uma obra-catálogo como *O caminho do leve* (2006), este pequeno estudo procurou mostrar um panorama do percurso das obras de E. M. de Melo e Castro, dentro de uma unidade temática que é a procura dos elementos essenciais da poesia contemporânea.

## TRIBUTO AO MESTRE E AMIGO

Esta pesquisa tem o objetivo de ser um tributo ao 80º aniversário de nascimento de E. M. de Melo e Castro, ocorrido em 19 de abril de 2012, e procura reunir o que foi possível observar desde 1996, quando conheci o poeta e passei a apreciar e a estudar a sua obra.

Procurar compreender a trajetória do autor é uma forma de agradecer a sua contribuição à cultura contemporânea, com o mesmo carinho com que ele se dedica às suas criações e reflexões.

Aproveito o ensejo para agradecer a ajuda constante do Prof. Dr. Ernesto Manuel Geraldês de Melo e Castro, que sempre disponibilizou informações e me ajudou a compreender e a apreciar suas obras, com a didática e a clareza de um mestre e a paciência de um amigo sempre cordial.

## BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, F. e MAXIMINO, J. orgs. (2002). *Imaginários de ruptura: Poéticas visuais*. Lisboa, Instituto Piaget.

AGUIAR, F. e PESTANA, S., orgs. (1985). *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*. Lisboa, Ulmeiro.

ANTONIO, J. L. (1997). Infopoesia: Da palavra para a poesia. In: *Exposições: Coreografia dança, performance, música eletroacústica, poesia, artes plásticas, arte e tecnologia, infopoesia, fotografia*. São Paulo, PUC-COS, p.s.n., 18 / 27 jun.

ANTONIO, J. L. (1999). Infopoesia: A poesia no (do) computador. *Dimensão: Revista Internacional de Poesia*, Uberaba (MG), ano XIX, nº 28/29, pp. 277-280.

ANTONIO, J. L. (2000). *Brazilian Digital Art and Poetry on the Web*. Victoria, Canadá. Disponível em: <[www.vispo.com/misc/BrazilianDigitalPoetry.htm](http://www.vispo.com/misc/BrazilianDigitalPoetry.htm)>.

ANTONIO, J. L. (2000a). Um conceito de infopoesia. *9º Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação - COMPÓS*, CD-Rom, Porto Alegre (RS), PUCRS / FAMECOS, Grupo de Trabalho Criação e Poéticas Digitais, mai. / jun.. Também disponível em: <<http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=&ordem=2&grupo1=9D&grupo2=11&encontro=&tag=&ano=&mes=&pchave=&git=&pg=126>>.

ANTONIO, J. L. (2002). *Cores, forma, luz, movimento: A poesia de Cesário Verde*. São Paulo, Musa / FAPESP.

ANTONIO, J. L. (2006). Melo e Castro: Palavra, visualidade, infopoesia. In: CASTRO, E. M. de Melo e (Ed.); FERNANDES, João (Org.). *O caminho do meio / The Way to Lightness*. Tradução: John Havelde e Sofia Gomes. Porto, Museu Serralves, pp. 253-276. Catálogo da obra-exposição, 10 fev.-30 abr. 2006, Museu de Serralves.

ANTONIO, J. L. (2008). *Poesia eletrônica: Negociações com os processos digitais*. São Paulo: FAPESP; Itu, SP: Autor; Belo Horizonte, MG, Veredas & Cenários. Acompanha cd-rom.

ANTONIO, J. L. (2008a). Tecno-arte-poesia: análises de procedimentos. *Interact Revista de Arte, Cultura e Tecnologia*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, n. 15. Disponível em: <<http://www.interact.com.pt/15/pt/ed15/interfaces/tecno-arte-poesia>>.

ANTONIO, J. L. (2008c). E. M. de Melo e Castro: A poesia e o limite das coisas. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, MG, n° 1308: 12-13, jan.. Também disponível em: <[www.cultura.mg.gov.br/arquivos/SuplementoLiterario/File/sl-janeiro-2008.pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/SuplementoLiterario/File/sl-janeiro-2008.pdf)>. Acesso em: 1° fev. 2008.

ANTONIO, J. L. (2010). *Poesia digital: Teoria, história, antologias*. São Paulo, Navegar; FAPESP. Itu, SP: Autor. / Columbus, Ohio, EUA, Luna Bisontes Prods. Acompanha DVD.

ANTONIO, J. L. (2011). Leituras da tecno-arte-poesia. *Texto Digital*, Florianópolis, v. 7, n. 2: 64-92, jul. / dez.. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2011v-7n2p64/20630>>. Acesso em: 24 dez. 2011.

BARTHES, R. (1972). *Le degré zero de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris, Éditions du Seuil.

BARTHES, R. (1974). *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo, Cultrix.

BARTHES, R. (1979). Entrevista. In: BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES TEMAS. *O que é literatura?* Tradução: Nestor de Sousa e Irineu Garcia. Navarra, Estella, pp. 7-30.

BARTHES, R. (1987). *O rumor da língua*. Tradução: António Gonçalves. Lisboa, Ed. 70.

BARTHES, R. (1987a). *Crítica e verdade*. Tradução: Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa, Ed. 70.

BARTHES, R. (1992). *S/Z*. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

BARTHES, R. (1995). *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. 9.ed. São Paulo, Cultrix.

BARTHES, R. (1995a). *O grão da voz*. Tradução: Anamaria Skinner. Rio de Janeiro, Francisco Alves.

*BIENAL de Poesía Vixual / Experimental*, 4. Quarta Bienal...: México, DF, Poesia Vixual – México / Internacional, 1993. Catálogo de textos da exposição realizada em nov. 1993.

*BIENAL de Poesía Vixual / Experimental*, IX. Nona Bienal... México, DF: Poesia Vixual – México / Internacional, 2006. Prospecto da exposição realizada no período de 27 set. a 8 out. 2006.

*BIENAL Internacional de Poesía Experimental*, 6. Segunda Sexta Bienal... México, DF: Poesia Vixual – México / Internacional, 1998. Prospecto da exposição realizada no período de abr. 1998.

*BIENAL Internacional de Poesía Visual e Experimental*, 1. Primera Bienal... México, DF, Núcleo Post-Arte, 1985-1986. Catálogo da exposição realizada no período de 30 dez. 1986 a 17 jan. 1987.

*BIENAL Internacional de Poesía Visual e Experimental*, 2. Segunda Bienal... México, DF, Núcleo Post-Arte, 1987-1988. Catálogo da exposição realizada no período de 14 out. a 13 nov. 1987.

*BIENAL Internacional de Poesía Visual e Experimental*, 2. Segunda Bienal...: Memoria documental. México, DF: Núcleo Post-Arte, 1987-1988a. Catálogo de textos da exposição realizada no período de 14 out. a 13 nov. 1987.

*BIENAL Internacional de Poesía Visual e Experimental*, 5. Quinta Bienal.... México, DF: Núcleo Post-Arte, 1996. Catálogo de textos da exposição realizada no período de 24 set. a 4 out. 1996.

CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; e CAMPOS, H. de, orgs. (1975). *Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e manifestos: 1950-1960*. 2.ed. São Paulo, Duas Cidades.

CAMPOS, H. de (1977). *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo, Perspectiva.

CASTRO, A. E. de (s.d.). Crítica de exposições: E. M. de Melo e Castro: O Caminho do Leve. *Arte Capital*, Lisboa, Disponível em: <[www.artecapital.net/criticas.php?critica=8&PHPSESSID=46451b9786a2c7eee-18781d5573ca7cc](http://www.artecapital.net/criticas.php?critica=8&PHPSESSID=46451b9786a2c7eee-18781d5573ca7cc)>. Acesso em: 18 nov. 2007.

CASTRO, E. M. de M. e (1962). *Objecto Poemático de Efeito Progressivo*. Fundão, Ed. Autor. (Coleção Pedras Brancas).

CASTRO, E. M. de M. e (1965). *A proposição 2.01: Poesia Experimental*. Lisboa, Ulisseia.

CASTRO, E. M. de M. e (1967). Eu Índice N. In: MELLO, Fernando Ribeiro de (Ed.). *Antologia do conto fantástico português*. Lisboa, Afrodite, pp. 439-464.

CASTRO, E. M. de M. e (1968-86). *Roda Lume Fogo*. Lisboa, edição do autor. Arquivo digital, 188MB. DVD.

CASTRO, E. M. de M. e (1973). *O próprio poético: ensaio de revisão da Poesia Portuguesa atual*. São Paulo, Quiron.

CASTRO, E. M. de M. e (1975). *Resistência das palavras*. Lisboa, Plátano.

CASTRO, E. M. de M. e (1976). *Dialética das vanguardas*. Lisboa, Horizonte.

CASTRO, E. M. de M. e (1977). *In-novar*. Lisboa, Plátano.

CASTRO, E. M. de M. e (1977a). A Poesia Experimental Portuguesa. In: *BIENAL de São Paulo*. Representação Portuguesa. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 8p, p.s.n. Catálogo parcial da XIV Bienal de São Paulo.

CASTRO, E. M. de M. e (1980). *Essa crítica louca: 1955/1979*. Lisboa, Moraes.

CASTRO, E. M. de M. e (1984). *Literatura portuguesa de invenção*. São Paulo, Difel.

CASTRO, E. M. de M. e (1984a). *Projecto: Poesia*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

CASTRO, E. M. de M. e (1984b). Entre o oral e o visual: Uma rede de traduções intersemióticas. In: SEIXO, Maria Alzira (Org.). *Poéticas do século XX*. Lisboa, Livros Horizonte, pp. 83-95.

CASTRO, E. M. de M. e (1985-89). *Signagens*. Lisboa, edição do autor. Arquivo digital, 3,92 GB. DVD.

CASTRO, E. M. de M. e (1985). Perspectivas da Poesia Visual: Anos 80 (3 ângulos). In: AGUIAR, Fernando; PESTANA, Silvestre (Org.). *Poemografias: Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*. Lisboa, Ulmeiro, pp. 135-152.

CASTRO, E. M. de M. e (1987). Infopoesia ou poesia informacional. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 29 out. 1987. p.414.

CASTRO, E. M. de M. e (1987). *As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*. 2.ed. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa

CASTRO, E. M. de M. e (1988). *Poética dos meios e arte high tech*. Lisboa, Vega.

CASTRO, E. M. de M. e (1988a). *Pessoa: Metade de nada*. Lisboa, Horizonte.

CASTRO, E. M. de M. e (1990). *Trans(a)parências: poesia – I: 1950-1990*. Sintra, Tertúlia.

CASTRO, E. M. de M. e (1993). *O fim visual do século XX*. Organização: Nádia Battella Gotlib. São Paulo, Edusp.

CASTRO, E. M. de M. e (1993a). *Sonhos de geometria*. Lisboa, edição do autor. Arquivo digital, 1,77GB. DVD.

CASTRO, E. M. de M. e (1994). *Visão visual: 1961-1993*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.

CASTRO, E. M. de M. e (1994a). *Enquanto [ ] [ ] jactos [ ] e hiatos: poemas*. São Paulo, Com-Arte.

CASTRO, E. M. de M. e (1995). *Voos da fénix crítica*. Lisboa, Edições Cosmos.

CASTRO, E. M. de M. e (1996). *Finitos mais finitos: Ficção / ficções*. Lisboa, Hugin.

CASTRO, E. M. de M. e (1996a). The cryptic eye. In: JACKSON, K. David; VOS, Eric; DRUCKER, Johanna (Ed.). *Experimental – Visual - Concrete Avant-Garde Poetry Since the 1960s*. Amsterdam, Países Baixos; Atlanta, GA, EUA: Editions Rodopi, pp. 239-246.

CASTRO, E. M. de M. e (1996b). Videopoetry. in *Visible Language. New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies*. Providence, Rhode Island, EUA, Rhode Island School of Design, 30.2, pp. 138-149. Também disponível em: <[http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames\\_textos.htm](http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames_textos.htm)>.

CASTRO, E. M. de M. e (1997). Poéticas do sentido, do poético e do ver. In: HATHERLY, Ana; LOPES, Silvina Rodrigues (Org.). *Os sentidos e o sentido: Literatura e cultura portuguesas em debate: Homenageando Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa, Cosmos, pp. 115-118.

CASTRO, E. M. de M. e (1997a). Treslendo o futuro. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 55, pp. 51-57.

CASTRO, E. M. de M. e (1998). *Algoritmos: Infopoemas*. São Paulo, Musa.

CASTRO, E. M. de M. e (1998a). Uma transpoética 3D. In *Dimensão Revista Internacional de Poesia*, Uberaba, MG, nº 27, pp. 151-178.

CASTRO, E. M. de M. e (1998b). Humanizar o humano. In *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, v. 56, pp. 21-27.

CASTRO, E. M. de M. e (1998). *Voos da Fénix Crítica*. Volume II. Lisboa, Edições Cosmos.

CASTRO, E. M. de M. e (1999). Novos infopoetas de São Paulo. In *Dimensão Revista Internacional de Poesia*, Uberaba, MG, ano XIX, nº 28/29, pp. 259-301.

CASTRO, E. M. de M. e (2000-05). *Infopoesia: produções brasileiras (1996-99)*. São Paulo, 2000-2005. Disponível em: <[www.ociocriativo.com.br/meloecastro](http://www.ociocriativo.com.br/meloecastro)>. Acesso em: 20 mai. 2001.

CASTRO, E. M. de M. e (2000a). Melo e Castro. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *13th SIBGRAPI/2000: Brazilian Symposium on Computer Graphics and Image Processing*. Gramado, RS, UCS / CNPq / FAPERGS / Fundação Bienal do Mercosul, 17-20 out., p. 5.

CASTRO, E. M. de M. e (2000b). *Antologia efémera: [poemas 1950-2000]*. Rio de Janeiro, Lacerda.

CASTRO, E. M. de M. e (2001). *Navegações fractais*. Lisboa, edição do autor. Arquivos digitais, 546MB. DVD.

CASTRO, E. M. de M. e (2002). Una transpoética en 3D. Tradução de Saúl Ibarгойen. In: IBARGOYEN, Saúl (Org.). *Poesía y computadora*. México, DF, Praxis, pp. 103-15.

CASTRO, E. M. de M. e (2003). *Antologia para inici-antes*. Vila Nova de Gaia, Ausência.

CASTRO, E. M. de M. e (2004). Consulta [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[jlantonio@uol.com.br](mailto:jlantonio@uol.com.br)> em 12 mai. 2004.

CASTRO, E. M. de M. e (2005). *Fractopoemas*. Lisboa, edição do autor. Arquivo digital, 2,41GB. DVD.

CASTRO, E. M. de M. e (2008). *Livro de releituras e poética contemporânea*. Belo Horizonte, MG, Veredas & Cenários. Acompanha DVD.

CASTRO, E. M. de M. e (2008a). Para uma outra literacia. In: ANTONIO, Jorge Luiz. *Poesia eletrônica: Negociações com os processos digitais*. São Paulo, FAPESP; Itu, SP: Autor; Belo Horizonte, MG: Veredas & Cenários, pp. 7-10.

CASTRO, E. M. de M. e (2008b). *Máquinas de trovar: Poética e tecnologia*. Évora, Intensidez.

CASTRO, E. M. de M. e (2008c). E. M. de Melo e Castro: Diálogo com Maria João Fernandes. In: FERNANDES, Maria João. *Caligrafias: a nascente dos nomes*. Lisboa, Fundação Portuguesa das Comunicações / Assessoria de Comunicação e Imagem pp. 64-69.

CASTRO, E. M. de M. e (2009). *Quatro cantos do caos*. São Paulo, Annablume.

CASTRO, E. M. de M. e (2009a). Máquina de experimentar. Estado de Minas, caderno *Pensar*, Belo Horizonte, MG, 5 dez., 6. Disponível em: <<http://marcioandre.com/meloecastro.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2010. Entrevista a Márcio-André.

CASTRO, E. M. de M. e (2011). *O paganismo em Fernando Pessoa e sua projeção no mundo contemporâneo: ensaio bibliográfico e hermenêutico*. São Paulo, Annablume.

CASTRO, E. M. de M. e (2011a). *A agramaticidade das feridas do coração*. São Paulo, Dulcinéia Catadora.

CASTRO, E. M. de M. e (2012). Agoridade na poesia em língua portuguesa: Alguns casos. In: KIRCHOF, Edgar Roberto (Org.). *Novos horizontes para a Teoria da Literatura e das Mídias: Concretismo, Ciberliteratura e Intermidialidade*. Canoas, RS, Ed. Ulbra, pp. 71-88.

CASTRO, E. M. de M. e (2012a). Re: meu conto EU INDICE N [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[jlantonio@uol.com.br](mailto:jlantonio@uol.com.br)> em 30 ago..

CASTRO, E. M. de M. e (2013). Re: Pedido [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[jlantonio@uol.com.br](mailto:jlantonio@uol.com.br)> em 14 jan.

CASTRO, E. M. de M. e (2014). *Poética do ciborgue: Antologia de textos sobre tecnopoiesis*. Rio de Janeiro, Confraria do Vento.

CASTRO, E. M. de M. e, org. (1974). *Antologia do conto fantástico português*. 2.ed. Lisboa, Afrodite.

CASTRO, E. M. de M. e; ANTONIO, J. L. (2011). Um encontro com E. M. de Melo e Castro. Portal *Cronópios*, São Paulo, 02 nov.. Disponível em: <[www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=5212](http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=5212)>. Acesso em: 8 nov. 2011.

CASTRO, E. M. de M. e; FERNANDES, J. (Coord.). *O caminho do leve / The Way to Lightness*. Tradução: John Havela e Sofia Gomes. Porto, Museu Serralves. 303p. Catálogo de exposição, 10 fev.-30 abr. 2006, Museu de Serralves.

CASTRO, E. M. de M. e; GUARIGLIA, M. V.; ANTONIO, J. L. (2003). Entrevista com E. M. de Melo e Castro. *Versiones*, Portugal, ago./set. 2003, nº 51. Disponível em: <[www.geocities.com/versiones.geo/ver51entrevistamelo.htm](http://www.geocities.com/versiones.geo/ver51entrevistamelo.htm)>. Entrevista concedida a Jorge Luiz Antonio e Maria Virgília Frota Guariglia. São Paulo: 20 mai. 2001. Transcrito em *Popbox*, São Paulo, jan. 2004 e disponível também em: <<http://www.elsonfroes.com.br/emmc.htm>><sup>54</sup>.

CASTRO, E. M. de M. e; JACOBETTY, J. P. (2007). *O caminho do leve: visita à exposição*. Porto, edição dos autores. Arquivo digital, 2,33GB. DVD<sup>55</sup>.

FERREIRA, V. (1992). *Pensar*. 2.ed. Lisboa, Bertrand.

<sup>54</sup> Essa entrevista foi revisada e publicada em *O caminho do leve* em português e inglês (CASTRO; FERNANDES, 2006: 217-237) e recebeu nova revisão e foi considerada como versão definitiva em *Máquinas de trovar: Poética e tecnologia* (CASTRO, 2008: 177-205).

<sup>55</sup> Cópia digital ofertada por E. M. de Melo e Castro.

- FUNDAÇÃO Ensino e Cultura Fernando Pessoa. *Poesia Experimental Portuguesa: Cadernos e catálogos*. Porto, CETIC - Centro de Estudos de Texto Informático e Ciberliteratura; Lisboa, FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2005-2008. Folheto e DVD.
- GOMES, M. dos P. (1993). *Outrora agora: Relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*. São Paulo, Educ.
- GOMES, M. dos P. (2000). *A escrita, o olhar e o gesto: Ensaio de leitura*. São Paulo, Littera Mundi.
- GOMES, M. dos P., org. (1994). *Cantos paralelos: Oito séculos de poesia portuguesa em diálogo*. São Paulo, Educ.
- GOTLIB, N. B. (1993). Apresentação. In: CASTRO, E. M. de Melo e. *O fim visual do século XX e outros textos críticos*. Organização: Nádía Battella Gotlib. São Paulo, Edusp, pp. 9-13.
- GUARIGLIA, M. V. F. (2006). Soneto: Polígono agônico. In: CASTRO, E. M. de Melo e (Ed.); FERNANDES, João (Org.). *O caminho do meio / The Way to Lightness*. Tradução: John Havelde e Sofia Gomes. Porto, Museu Serralves, pp. 277-289. Catálogo da obra-exposição, 10 fev.-30 abr. 2006, Museu de Serralves.
- HATHERLY, A. (1975). *A reinvenção da leitura: Breve ensaio crítico seguido de 19 textos visuais*. Lisboa, Editorial Futura.
- HATHERLY, A. (1980). *Poesia: 1958/1978*. Lisboa, Moraes.
- HATHERLY, A. (1983). *A experiência do prodígio: Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- HATHERLY, A. (1995). *A casa das musas*. Lisboa, Estampa.
- HATHERLY, A. (1997). *O ladrão cristalino: Aspectos do imaginário barroco*. Lisboa, Edições Cosmos.
- HATHERLY, A. (2005). *A idade da escrita e outros poemas*. Organização: Floriano Martins. São Paulo, Escrituras.
- HATHERLY, A. (2005). Experimentalismo. In: CEIA, Carlos (Ed.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/experimentalismo.htm>>. Acesso em: 2 mai. 2010.
- HATHERLY, A.; ABELAIRA, A.; NÓBREGA, I. da; SARAMAGO, J.; COSTA, M. V. da; BRAGANÇA, N. (1979). *A poética dos cinco sentidos: La dame à la licorne*. Lisboa, Livraria Bertrand.
- HATHERLY, A. e CASTRO, E. M. de M. e, orgs. (1981). *PO.EX: Textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa, Moraes.
- HELDER, H. (1964). *Electronicolírica*. Lisboa, Guimarães<sup>56</sup>.

- HELDER, H. (1965). Joelhos, salsa, lábio, mapa. In: CASTRO, E. M. de M. e. *A proposição 2.01: Poesia Experimental*. Lisboa, Ulisseia, pp. XLI-XLVI.
- HELDER, H. (2006). *Ou o poema contínuo*. São Paulo, A Girafa.
- MARQUES, J.-A.; CASTRO, E. M. de M. e, orgs. (1973). *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- MCLUHAN, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto, University of Toronto Press.
- MCLUHAN, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. 6.reimpr. New York, Signet Books.
- MCLUHAN, M. (1966). Media Log. In: CARPENTER, Edmund; MCLUHAN, Marshall (Org.). *Explorations in Communication*. Boston, MA, Beacon Press, p. 182<sup>57</sup>.
- MCLUHAN, M. (1972). *A Galáxia de Gutenberg: A formação do homem tipográfico*. Tradução: Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo, Nacional / Edusp.
- MCLUHAN, M. (1980). Comunicação de massa e cultura tecnológica. In: CARPENTER, Edmund; MCLUHAN, Marshall (Org.). *Revolução na comunicação*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, pp. 218-221.
- MCLUHAN, M. (1990). Visão, som e fúria. Tradução: César Bloom. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 145-54.
- MCLUHAN, M. (1995). *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução: Décio Pignatari. 10<sup>a</sup> ed. São Paulo, Cultrix.
- MCLUHAN, M. (2005). *McLuhan por McLuhan: conferências e entrevistas*. Organização: Stephanie McLuhan e David Staines. Tradução: Antonio de Padua Danesi. Rio de Janeiro, Ediouro.
- MCLUHAN, M.; FIORE, Q. (1969). *O Meio são as Mass-ages: um inventário de efeitos*. Tradução: Ivan Pedro de Martins. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro, Record.
- MCLUHAN, M. (1969a). *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. Penguin.
- MCLUHAN, M. (1971). Guerra e Paz na aldeia global. Coordenação: Jerome Agel. Tradução: Ivan Pedro de Martins. Rio de Janeiro, Record.
- MCLUHAN, M.; PARKER, H. (1975). *O espaço na poesia e na pintura através do ponto de fuga*. Tradução: Edson Bini, Márcio Pugliesi e Norberto de Paula Lima. São Paulo, Hemus.
- MCLUHAN, M.; WATSON, W. (1973). *Do clichê ao arquétipo*. Tradução: Ivan Pedro Martins. Rio de Janeiro, Record.

- MELLO, F. R. de, ed. (1967). *Antologia do conto fantástico português*. Lisboa, Afrodite.
- MENÉRES, M. A. e CASTRO, E. M. de M. e, orgs. (1971). *Antologia da novíssima poesia portuguesa*. 3ª ed. Lisboa, Moraes.
- MENÉRES, M. A. e CASTRO, E. M. de M. e, orgs. (1979). *Antologia da poesia portuguesa: 1940-1977*. Lisboa, Moraes, v. I e II.
- MOLES, A. A. (1969). *Teoria da informação e percepção estética*. Tradução: Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- MOLES, A. A. (1972). *O kitsch: A arte da felicidade*. Tradução: Sérgio Miceli. São Paulo, Perspectiva / EDUSP.
- MOLES, A. A. (1973). *Rumos de uma cultura tecnológica*. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva.
- MOLES, A. A. (1974). Poesía experimental, poetica y arte permutacional. In: AXELOS, Kostas et al. *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. 2.ed. Tradução: María Teresa La Valle e Marcelo Péres Rivas. Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, pp. 49-63.
- MOLES, A. A. (1974a). *Sociodinâmica da cultura*. Tradução: Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo, Perspectiva; EDUSP.
- MOLES, A. A. (1998). *A criação científica*. Tradução: Gita K. Guinsburg. 3ª ed. São Paulo, Perspectiva.
- MOLES, A. A. (2005). *O cartaz*. Tradução: Miriam Garcia Mendes. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva.
- MOLES, A. A. (1972). Objeto e comunicação. In: MOLES, A. A.; BAUDRILLARD, J.; BOUDON, P.; LIER, H. V.; WAHL, E.. *Semiologia dos Objetos: seleção de ensaios da revista "Communications"*. Tradução: Luiz Costa Lima. Petrópolis, RJ, Vozes, pp. 9-41.
- MOLES, A. A.; WAHL, E. (1972). Kitsch e objeto. In: MOLES, A. A.; BAUDRILLARD, J.; BOUDON, P.; LIER, H. V.; WAHL, E. *Semiologia dos Objetos: seleção de ensaios da revista "Communications"*. Tradução: Luiz Costa Lima. Petrópolis, RJ, Vozes, 1972, pp. 157-196.
- MOLES, A. A.; ANDRÉ, M.-L., Col. (1971). *Art et ordinateur*. Paris, Casterman.
- MOLES, A. A.; ROHMER, E., Col. (1990). *Art et ordinateur*. Paris, Blusson.
- MOLES, A. A. (1990a). *Arte e computador*. Tradução: Pedro Barbosa. Porto, Afrontamento.
- MOLES, A. A. (1995). *As ciências do impreciso*. Tradução: Pedro Barbosa. Porto, Afrontamento.
- PRETO, A. M. J. (2005). *A poesia experimental portuguesa: 1960-1980*. 322f. Dissertação (Mestre em Teorias da Arte) – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- REICHART, J., ed. (1969). *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts*. New York/Washington, Frederick A. Praeger.

REIS, P. (1998). *Poesia concreta: Uma prática intersemiótica*. Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa.

SILVA, A. da C. e (2003). Uma poesia que jamais perdeu o seu gosto de futuro. In: CASTRO, E. M. de Melo e. *Antologia para inici-antes*. Vila Nova de Gaia, Ausência, pp. 9-10<sup>58</sup>.

SOUSA, C. M. de e RIBEIRO, E. orgs. (2004). *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa anos 60 - anos 80*. Coimbra, Ângelus Novus.

TODOROV, T. (1977). *Introdução à literatura fantástica*. Tradução: Maria Ondina Braga. Lisboa, Moraes Editores.

TODOROV, T. (1980). *Os gêneros do discurso*. Tradução: Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo, Martins Fontes.

TODOROV, T. (1981). *Estruturalismo e Poética*. Tradução: José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo, Cultrix.

TODOROV, T. (1986). *Poética*. Tradução: Carlos da Veiga Ferreira. Lisboa, Teorema.

TODOROV, T., org. (1987). *Teoria da Literatura – I*. Tradução: Isabel Pascoal. Lisboa, Edições 70.

TODOROV, T., org. (1989). *Teoria da Literatura – II*. Tradução: Isabel Pascoal. Lisboa, Edições 70.

---

<sup>58</sup> Transcrito em *O caminho do leve* (2006: 241).



# 189

## COMO FAZER POEMAS COM OBJETOS<sup>1</sup>

Manuel Portela<sup>2</sup>

A possibilidade de os objetos do quotidiano participarem do processo semiótico que caracteriza os sistemas simbólicos como a linguagem depende da cisão entre aquilo que o objeto é e aquilo que ele representa ou pode representar. Um sapato ou uma gravata ou uma cadeira ou um prato ou uma mala ou uma caixa ou um automóvel ou uma casa tornam-se assim significantes que excedem a função específica corporizada na sua forma material. Ao participarem da semiótica social que produz identidade de classe e relações de poder, os objetos contêm múltiplas camadas semânticas que interpelam os indivíduos e determinam o exercício simbólico do poder. Simultaneamente, os objetos adquirem camadas de sentido que as experiências singulares a que estão associados vão depositando na memória do sujeito que com eles se relaciona. Para além das formas ritualizadas especificamente concebidas para transformar objetos em símbolos, como acontece com as alfaias religiosas, a dimensão simbólica dos objetos parece implicar essencialmente aqueles dois estratos semânticos: a semiótica social que faz dos objetos marcadores que reproduzem as relações sociais de produção, identidade e poder, e a semiótica da memória individual que projeta no objeto as experiências afetivas e relacionais construídas ao longo do tempo.

Os objetos-poemas de António Barros parecem nascer nessa tensão entre processos sociais de produção de sentido, que predeterminam as possibilidades simbólicas de um objeto, e processos individuais de redizer o mundo, que reclamam uma possibilidade de ressignificação e de presença do sujeito no mundo violento dos signos. Num certo sentido, os objetos-poemas fazem com a linguagem dos objetos aquilo que tentamos fazer com a linguagem verbal: inscrever a singularidade da experiência e conhecimento individual do mundo usando um vocabulário comum, predeterminado no repertório de atos de fala que coloca à nossa disposição para agirmos simbolicamente sobre nós próprios e sobre os outros. O processo de ressignificação poética do objeto implica duas operações: uma desfuncionalização paradoxal do próprio objeto, que faz sobressair a sua carga simbólica, seja ela política ou afetiva; e uma recontextualização conseguida através de inscrições verbais que potenciam a semiose objeto-palavra-objeto. A semiotização do objeto e a objetualização da palavra tornam-se deste modo processos paralelos. Através do novo signo formado pela circulação de sentido entre a forma particular do objeto e a forma particular da palavra, os seus objetos-poemas oferecem-nos uma pragmática do objeto como ato de fala que se diz a si próprio.

Nas obras da exposição 'obgestos' (Coimbra, Casa das Caldeiras, Outubro de 2010) encontramos essa interrupção semiótica da função do objeto, agora transformado em multi-signo expressivo. 'Ex\_Patriar', por

<sup>1</sup> Este texto é parte integrante do projecto-livro "Uma Luva na Língua", com ensaios sobre António Barros [em preparação].

<sup>2</sup> Professor auxiliar com agregação do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Coimbra.

exemplo, é formado pelas letras 'P EX' alinhadas verticalmente, com 'P' negro sobre a forma oval branca (que sugere o 'O') e 'EX' em branco sobre fundo negro. Na sua configuração gráfica e espacial aqueles signos constroem simultaneamente uma alusão ao movimento PO.EX (com a figuração do ovo a evocar, adicionalmente, obras de António Aragão e Silvestre Pestana, e o acrónimo a referenciar a afirmação retrospectiva do movimento 'poesia experimental' realizada no final da década de 1970); uma recriação da memória do autor como observador e participante na exploração do concetualismo e da processualidade na criação artística; e uma referência ao processo político de dissolução da soberania da identidade associada ao 'P' pictogramático afixado nos automóveis como abreviatura de Portugal. A força ilocucionária destes signos enquanto língua em ação depende de uma rigorosa configuração material capaz de concetualizar múltiplos estratos referenciais e simbólicos.

Idêntica estratificação semântica surge na gestualidade enunciativa de outros objetos que articulam a referência ao real social e político com a memória individual, através de associações paradoxais e enigmáticas, como acontece na obra 'Com Pés de Vegécio' (2012). As palavras nas palmilhas dentro dos sapatos, os sapatos e os grampos que os prendem ao livro-suporte mantêm entre si o nexo oblíquo necessário para gerar um fluxo indecível de sentido. Graças a isso, a obra ganha a presença do inconsciente que a torna capaz de exceder aquilo que diz e aquilo que faz. A fisicalidade do real sedimentado na memória pode surgir ainda associada à perceção dos objetos no mundo e do mundo como objeto. Na instalação «Valsamar» (2010) a experiência do lugar é evocada por meio da contiguidade material das inscrições fotográficas e fonográficas e pela presença da própria água e das areias vulcânicas. A materialidade do real é designada e convocada através da sua reinscrição sensorial nos olhos e nos ouvidos em interação com a prótese abstrata das palavras. Refletindo o painel vertical de fotografias do mar a preto e branco dentro da sua caixa preta horizontal, o espelho de água torna-se num correlato da presença vestigial de uma perceção singular do mar num lugar da memória, mas também uma projeção imaginária do desejo de estar diante do mar como se nunca antes o tivesse visto.

Para compreendermos um pouco mais o modo como a obra de António Barros joga com a performatividade da significação, devemos considerar ainda o movimento simétrico de objetualização da palavra. Se uma intervenção material de deformação e transformação de um objeto quotidiano o transforma num signo tridimensional, a intervenção gráfica sobre a palavra tem o efeito de objetivar a linguagem, tornando-a visível e tangível. O movimento em torno de objetos ressignificados como escultura ou instalação encontra o seu equivalente no movimento em torno da palavra objetualizada. O espaço concetual do sentido ganha um corpo material diante do sujeito, como se os processos metafóricos e metonímicos de reassociação de significantes pudessem traduzir-se num espaço tridimensional e cinético de objetos-signos e palavras-objeto em interação percecionável. Objetos e palavras inscrevem a sua presença gestual no real, chamando a atenção para a sua ação na produção das possibilidades de mundo. Ao apontarem para si próprios, auto-referenciando-se, sugerem a coincidência consigo próprios (como se a linguagem pudesse naturalizar a ligação entre signos e referentes), mas também o movimento de substituição simbólica que, a partir de uma intervenção material, desencadeia um novo processo de sentido.

Num poema visual como 'E s c r a v o s' (1977), por exemplo, a possibilidade de transformação social simbolizada no período revolucionário através da palavra 'cravos' é ironicamente traduzida como um breve interregno entre uma ordem social anterior opressiva e uma ordem social posterior em que as condições iniciais se reconstituem. A imagem de uma outra forma de organização social, contida no próprio interior da palavra usada para significar uma ordem política opressiva, surge já como memória de uma possibilidade não realizada. A estrutura da palavra funciona como homologia da estrutura social, revelando a persistência de uma ordem de coisas e de sentido, mas também o potencial de transformação contido nessa ordem. O

desenho tipográfico da letra evoca as inscrições e palavras de ordem grafitadas no espaço apropriado das paredes nas ruas, tornando-se materialmente contígua da expressão de liberdade manifesta nessas inscrições. A repetição oferece na temporalidade do texto uma imagem concentrada da passagem do tempo, que documenta o seu tempo histórico e se oferece, ao mesmo tempo, como crítica do presente que expõe a brutal persistência retórica da palavra ‘cravos’.

Um trabalho similar de decomposição, recomposição e transformação da palavra ocorre em ‘Revolução’ (1977). A dinâmica do processo revolucionário é mimetizada graficamente através do apagamento gradual da letra ‘v’, substituída pela letra ‘s’, de novo por ‘v’ e, finalmente, através do apagamento da letra ‘r’. A longa tira que se prolonga da parede pelo chão fora evoca na repetição cinética das diferentes palavras a passagem do tempo. A transformação de ‘revolução’ em ‘evolução’, depois de um conjunto de estágios intermédios em que a palavra procura uma ‘solução’, recapitula o intenso processo de lutas políticas e sociais e termina com uma alusão à reconstituição das estruturas de poder no Portugal pós-revolucionário. Na palavra ‘evolução’ está contida, por apagamento, a memória da palavra ‘revolução’ mas também a constatação do fracasso da mudança social. A transformação cinética de umas formas nas outras é a descrição de um processo histórico e ao mesmo tempo a presença da forma anterior da palavra como inconsciente reprimido da forma presente.

Interpelado pelo dinamismo da intersecção objeto-palavra e palavra-objeto, o sujeito apreende a ação e o efeito do sentido. O ato de fala, enquanto modo particular de ação social mediado pela língua, é alargado à presença performativa dos objetos na dinâmica social e na memória do sujeito. Ao decompor e deformar palavras e objetos, ao justaporem objetos e palavras, poemas-objetos e objetos-poemas materializam uma intervenção performativa do sujeito sobre a semiótica social, subvertendo os modos de produção e circulação de sentido quotidiano dos signos. Não se trata de fazer coisas com palavras ou de dizer coisas com objetos, refuncionalizando-os de acordo com uma pragmática pictográfica, mas de criar uma experiência da ação e do fazer poético como instanciação da singularidade perceptiva numa forma material. Fazer poemas com objetos (e com as palavras como objetos) é dar-nos a possibilidade de perceber o poema como experiência, que abre um espaço sentido e de imaginação de um outro mundo.



## DE POEMAS E OBGESTOS: OITO PARÁGRAFOS PARA UMA APROXIMAÇÃO ÀS ARTITUDES DE ANTÓNIO BARROS<sup>1</sup>

Rui Torres<sup>2</sup>

### UM. A POESIA REQUISITA À POÉTICA UM CERTO NÚMERO DE SILÊNCIOS.<sup>3</sup>

Estudou em Coimbra e em Barcelona, mas a sua formação estética deve menos às Universidades do que ao diálogo com Wolf Vostell, Alberto Carneiro e José Ernesto de Sousa, nas artes plásticas, ou às relações pontuais com António Aragão e Ernesto de Melo e Castro, no âmbito da poesia experimental. Talvez por isso a obra de António Barros articule, de um modo expressivo, aspectos do experimentalismo literário e do movimento Fluxus, contribuindo para o alargamento da poesia experimental a outras práticas discursivas pós-concretas e pós-visuais. Servindo-se da intermedialidade e da transposição intersemiótica para conferir performatividade ao literário, os seus poemas tornam-se atitudes que resultam da encenação e da transfiguração estética dos objectos que abduzem. A dimensão política e ética das obras efémeras de Barros permite alcançar o estatuto poético de grande parte do experimentalismo literário, mas a comum conceptualização do experimentalismo não basta para as compreender: elas requisitam às poéticas um certo número de silêncios, mais do que ensinamentos.

### DOIS. A LETRA REQUISITA À CENSURA UM CERTO NÚMERO DE BRINQUEDOS.

Na obra de António Barros identificam-se traços dessa contaminação entre arte/poesia e teoria/reflexão, já que elas se comunicam e informam mutuamente. Esta poeprática<sup>4</sup> segue, através de uma ênfase dada aos valores expressivos da materialidade da linguagem, um sentido de permanente vigilância, na tradição das poéticas auto-reflexivas, mas ultrapassando-as. A transfiguração dos objectos, por meio da sua articulação estética em contextos variados, promove a perda de referencialidade dos utensílios, conferindo-lhes uma dimensão simbólica. Verifica-se um certo sentido epifânico que devora a nossa e a própria vida do autor, numa

<sup>1</sup> Este texto é parte integrante do projecto-livro “Uma Luva na Língua”, com ensaios sobre António Barros [em preparação].

<sup>2</sup> Professor associado com agregação da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa, Porto.

<sup>3</sup> Os títulos dos vários parágrafos deste texto foram gerados pelo motor textual “8 brincadeiras para Salette Tavares” (Torres, 2010), segundo procedimentos aleatórios e combinatórios a partir de léxico do livro *Lex Icon*, de Salette Tavares (1971). Gerador disponível em <http://telepoesis.net/brincadeiras/>

<sup>4</sup> Este conceito é um neologismo introduzido pelos poetas da PO.EX, em 1980, na exposição da Poesia Experimental na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Lisboa. No catálogo dessa exposição, “PO-EX 80”, escrevem os intervenientes que “[h]ouve uma POEPRÁTICA...”.

prática de auto-revelação que requisita à humilhante vida política do ser humano o sentido transcendental do brinquedo da infância.

**TRÊS. A MÃO REQUISITA À POESIA UM CERTO NÚMERO DE BINÓCULOS.**

Os trabalhos de António Barros resistem, por isso, à obsolescência das coisas no tempo apressado da contemporaneidade. São o oposto dos gadgets; são anti-tecnológicos, embora nos ajudem a compreender e a contextualizar com profundidade esse sentido primordial de tecnologia como discurso artístico, baseado na técnica e no ofício, entretanto perdido. Por isso o autor reavalia, traduz e recontextualiza constantemente os seus próprios ofícios. Uma abertura da forma que a crítica apenas consegue tocar no espaço da identificação dos contágios, das relações entre o social e o pessoal, entre o político e o científico. A sua mão requisita às gramáticas da poesia os binóculos que sinalizam a sua própria sublimação.

**QUATRO. A LINGUAGEM REQUISITA À FONÉTICA UM CERTO NÚMERO DE RUÍDOS.**

Sabe-se que a mensagem artística se actualiza e realiza na leitura, e nesse sentido também o objecto estético se completa apenas no momento da sua recepção. A banalização das formas pressupõe um processo reflexivo que desvia a acomodação da própria crítica. Os obgestos de Barros são investigações criativas que, na sua auto-teorização fluída e indeterminada, dissolvem a pertinência de uma crítica normativa da arte, incapaz de situar, na efemeridade da praxis artística, a tensão essencial que as alimenta. No limite, estas obras apenas podem ser verdadeiramente entendidas quando vivenciadas e experienciadas nos contextos específicos da sua intervenção. A linguagem que está na base destes trabalhos verte em ruído a matéria fonética do mundo.

**CINCO. A INTEGRAÇÃO DA REFLEXÃO NA PALAVRA.**

Os objectos comunicam: uma colher promove uma certa maneira de comer e significa esse mesmo modo de comer; uma cadeira ensina e reforça um hábito cultural que é o sentar-se de certo modo, em determinadas ocasiões. Os códigos semióticos do quotidiano apresentam-se como sistemas de significação em segundo grau que estão na base de toda a cultura humana. Na verdade, grande parte da nossa experiência quotidiana é ela própria metalinguística, já que toda a cultura se estabelece como referência à linguagem. Mas os objectos de Barros não são meros objectos encontrados. Os objectos de António Barros são gestos: mais do que uma simples estetização da experiência humana, definida pelo encontrar, desenquadrar e repor, vive neles uma actividade criativa que é fundamentalmente perceptiva, na medida em que existe como resultado de deslocamentos fulgurantes, fragilizando a fronteira entre o quotidiano e a arte, entre a realidade e a imaginação, entre o eu e o mundo. Eles re-significam a integração da própria reflexão (auto-biográfica ou cidadã) na palavra eleita poema (no obgesto).

**SEIS. A DEFORMAÇÃO DA PALAVRA NA POESIA.**

Anti-académico, anti-crítica e anti-arte, António Barros procura também o erro, a deformação de si próprio, na perpétua metamorfose e mobilidade das formas. Uma responsabilidade total perante a linguagem, que lhe permite a construção de uma poesia aberta, dentro da linha das dinâmicas performativas. Vivenciação e experienciação que operam na sua poesia e na sua arte a deformação dos saberes e dos sentires.

**SETE. A CENSURA DA POESIA NA IRONIA.**

Portadores de formas e, portanto, de uma *gestalt*, os objectos proliferam na sociedade contemporânea devido ao desenvolvimento da tendência para a aquisição da civilização burguesa; pelo desenvolvimento do objecto em série, normalizado; e devido à ostentação a que a condição social obriga, como explicou Moles. E a sua presença é tão insistente que o ser humano transita de produtor a consumidor. Valorizar a vida, recuperando a dignidade do comportamento livre, passa por isso, na obra de Barros, pela narratividade atribuída aos objectos, transfigurados pela revisitação operada na ironia, pela abertura.

**OITO. A ALFINETADA DA POESIA NA LINGUAGEM.**

Assim vistos, os objectos não são “naturais”: são signos. O sentido duplamente fabricado da obra de António Barros assume uma pertinência (e uma atitude/artitude) simultaneamente ética (social, política) e estética. Porque os objectos, os lugares e os gestos não podem ser apenas o lugar de uma satisfação de necessidades. Inscrevendo-os numa ecologia social e humana sustentável, ao mesmo tempo afasta-os, pelo gesto de transfiguração poética, da estratégia do poder, da estratificação, dos códigos normativos. Os objectos não mais traduzem uma forma de opressão, antes promovem o trabalho de resolução de um luto primordial. Escravos do espaço que ocupam, já que a dimensão real em que vivem é prisioneira de uma outra dimensão moral que significam, na obra do autor os objectos vivem, metamorfoseiam-se permanentemente, são uma ferida aberta que os retira da configuração da família burguesa moderna. António Barros transporta e remete para uma nova ordem simbólica esta representação, traduzindo o desenvolvimento de uma consciência individual que se projecta numa mentalidade de ser humano global. Uma alfinetada na linguagem, através da poesia.

## E. M. DE MELO E CASTRO

Entrevista realizada por Raquel Monteiro no Museu de Serralves em 2006.

**R.M.** – *Quais as raízes históricas do Experimentalismo português, nos anos 60?*

**M.C.** – Cada um veio de seu lado. Cada um teve a sua experiência, a sua vivência pessoal e houve um momento, não de coincidência mas, eu direi, de entrecruzamento e de diálogo, em que o diálogo era possível entre as pessoas. (Coisa que às vezes é muito difícil...) Havia, de certo modo, uma equivalência de interesses que permitiu fazer as duas revistas de Poesia Experimental, mas não permitiu fazer a terceira, porque entretanto as pessoas seguiram cada uma o seu caminho.

Mas há um facto muito importante. Se você observar a idade com que estes diversos intervenientes, se quiser, poetas experimentais, se reuniram e encontraram pontos de diálogo... já não eram jovens. A poesia experimental não é um movimento do jovem que vai descobrir o mundo... Todos nós já tínhamos um passado. Eu já tinha publicado alguns livros, a Ana Hatherly já tinha publicado outros tantos, o António Aragão e a Salette Tavares a mesma coisa... Já éramos conhecidos.

Eu tinha tido uma experiência muito importante em Inglaterra e continuei a ter muitas relações com o *underground* inglês nos anos 60. Mas isso já vinha dos anos 50, porque eu tinha vivido em Inglaterra entre 52 e 56. O António Aragão tinha vivido em Paris e em Itália, principalmente em Itália, onde tinha tirado um curso de restaurador de obras de arte. Era a profissão dele e era pintor também. Tinha contactado principalmente com aquilo que mais tarde veio a ser o grupo dos Novissimi italiano e com o pai dos Novissimi (estou a citar o nome da antologia que eles publicaram alguns anos depois de eu ter publicado, em colaboração com Maria Alberta Menéres, a *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*, 1ªed., 1959). O pai desses poetas era o Emilio Villa, que o António Aragão conhecia pessoalmente. Portanto, a informação do António Aragão era diferente da minha. A minha era oriunda do mundo cultural inglês. Principalmente do chamado *underground*. A Ana Hatherly tinha vivido na Suíça, e em Paris, por isso era principalmente de formação francesa, mas também com algumas ligações ao mundo inglês, mas não ao *underground*. O Herberto Helder tinha vindo da Ilha da Madeira e a grande experiência dele era coimbrã. Tinha vindo para estudar em Coimbra. Era um homem de formação pós-surrealista, sempre foi. O António Barahona da Fonseca apareceu espontaneamente com laivos de surrealismo lírico... Tinha publicado alguns livros e era o mais novo de todos e o menos experimental. O José-Alberto Marques, que colaborou no segundo número da revista *Poesia Experimental*, tinha uma experiência essencialmente portuguesa, de contacto, de estudo, com a literatura portuguesa. Formado em letras, era um homem que sempre se tinha interessado pelos vanguardismos da década de 10 e e dos anos 20, o *Orpheu*, os Futuristas e tinha também contacto com os letristas. Publicou até, em 1958, um poema com distribuição na página espaço-temporal, dito concreto.

Desta forma já praticamente todos tínhamos um passado poético, que nos permitia virmos a ser considerados como experimentais!

Quando eu colaborei com a revista *Poesia Experimental*, em 1964, eu tinha 32 anos. Não era já um jovemzinho. A Ana Hatherly tinha 35 anos, o António Aragão tinha 40 e tal anos (que era o mais velho de todos), a Salette Tavares, essa tinha tido também uma formação francesa, mas principalmente de filosofia e de estética e tinha trabalhado em França com o esteta Mikel Dufrenne e com designers italianos. Tinha uma preparação e uma carreira de formação essencialmente académica, mas também de criação poética, porque já tinha publicado o *Espelho Cego*, no final dos anos 50. Portanto, a Salette Tavares que era um pouco mais velha, suponho eu, teria os seus 36...37 anos... por aí. Portanto, não era um grupo de jovens que se estava a afirmar. Cada um de nós já tinha o seu currículo em marcha. Eu já tinha publicado. Tinha publicado o livro *Queda Livre* (1962) que é realmente a pedra de toque da minha mudança de uma poesia pós-simbolista e adolescente, mas também com grande influência do Surrealismo, tanto que em *Ignorância da Alma* (1956) eu publico um ensaio em que discuto o Surrealismo. Um ensaio juvenil, cheio de erros e de precipitações. Mas que eu aceito perfeitamente, assumo porque está perfeitamente enquadrado num tempo. Depois vem a grande revelação do texto: o poema é fundamentalmente texto e como tal deve ser escrito e lido. O meu livro *Queda Livre* é o resultado da descoberta do fenómeno texto, em vez do fenómeno sensibilidade e transcendência ou subconsciente. A revelação do texto que, aliás, não foi só feita com o livro *Queda Livre*, foi feita com um pequeno poema que antecedeu, chamado “Entre o som e o sul”. Foi aí que eu descobri o que era o texto e que o texto é o protagonista, não o autor. Não era a sublimidade do subconsciente do autor. Isso era apenas um instrumento de produção de texto. E daí, depois de eu ter descoberto o fenómeno texto, logo imediatamente entrei em contacto com os brasileiros ... talvez não tanto por mero acaso...

Já não sei como é que eu descobri o Haroldo de Campos, mas logo a seguir apareceu o Alberto da Costa e Silva que era, nessa altura, secretário da embaixada brasileira, que publica então uma pequena antologia da Poesia Concreta brasileira. Eu era grande amigo do Alberto da Costa e Silva. Tinham-nos apresentado e tínhamos ficado amigos, em Lisboa. Depois houve uma coincidência engraçada, é que eu tinha publicado a *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa* exactamente na altura em que o Alberto tinha publicado uma *Antologia da Poesia Nova Brasileira*. Então estávamos os dois a partilhar as montras das livrarias e isso contribuiu para nos aproximarmos. A montra da Livraria Portugalia era o índice do que se publicava em poesia em Portugal e no Brasil. Os livros da Cecília Meireles e os livros do Carlos Drummond de Andrade e do Murilo Mendes... enfim, de toda essa geração, apareciam cá, em Portugal, na Portugalia, ao mesmo tempo que eram publicados no Brasil, que é uma coisa que hoje não acontece. Naquele tempo era absolutamente possível e natural.

O Alberto da Costa e Silva é um extraordinário poeta: não é propriamente um poeta experimental, é um poeta pós-simbolista. Aliás, o pai dele, o poeta Costa e Silva, também é um poeta pós-simbolista. Mas ele é muito diferente do pai. É um homem que tem uma noção de texto e isso aproxima-o dos experimentais e dá-lhe uma sensibilidade para interpretar, como leitor. O Alberto da Costa e Silva foi presidente da Academia Brasileira de Letras onde fez um trabalho pedagógico extraordinário, porque a Academia Brasileira de Letras é um órgão prestigiado. O Alberto, que é embaixador, teve um papel importante quando era secretário cá, nos anos 60... dos anos 50 para 60. Toda essa vivência política e cultural ele descreve maravilhosamente no recente livro *Invenção do Desenho – ficções da memória*.

Portanto, foram diversos os caminhos por que nós chegámos à *Poesia Experimental*! A certa altura o António Aragão, que é da Ilha da Madeira, e o Herberto Helder, que também é da Ilha da Madeira (e isto é contado pelo António Aragão), tinham combinado, quando ainda estavam na Ilha, produzir uma revista de poesia.

Chegaram a produzir, na própria Madeira, uma revista chamada *Búzio*, onde o Herberto Helder publicou um poema chamado “A fonte”. O António Aragão parece-me que não colaborou nessa altura, apenas organizou a revista (que só teve um número). Depois, já em Lisboa, encontraram-se... O António Aragão (numa viagem entre França e Funchal) encontrou o Herberto Helder e resolveram fazer uma revista de *Poesia Experimental*. O título de *Poesia Experimental* é tanto da responsabilidade do Herberto Helder como do António Aragão, mas eu acredito que o António Aragão tivesse mais influência, porque o António Aragão já vinha de certo modo informado pelo Emilio Villa e pelo grupo italiano. De qualquer maneira, eu um dia recebo uma carta, como recebeu a Salette Tavares, como receberam outras pessoas que colaboraram no primeiro número, a dizer: “Estamos a organizar uma revista. Gostaríamos muito de ter a sua colaboração.” Ora, acontece que eu achei essa carta um bocado ridícula, na medida em que eu era amigo pessoal do António Aragão e do Herberto Helder. E pensei: “Bom, estes gajos estão a burocratizar isto. Vamos lá ver o que é que é?”. E, para minha grande surpresa, o projecto era muito bom! Eu aderi imediatamente, tal como a Salette Tavares, o Barahona e o Ramos Rosa. Nasceu o primeiro número da revista *Poesia Experimental* e agora vocês já conhecem a história. O escândalo. As pessoas, quando a revista foi lançada na galeria Divulgação... O Bruno da Ponte, que era o dono da galeria Divulgação, fez um escaparate enorme com as revistas - “roubaram-nas todas!” - não vendeu uma e desapareceram todas! (risos) Foi literalmente assim. O Bruno da Ponte queixava-se amargamente que tinha sido um mau negócio... Ele não tinha gasto um tostão, era apenas um livreiro, porque o primeiro número da revista foi pago principalmente pelo António Aragão. O segundo número aparece dois anos depois. Já tinha havido o escândalo, já tinha havido a polémica, quando aparece o Jorge Peixinho. Melhor, o Jorge Peixinho aproxima-se de nós e constitui-se um núcleo que se vai desenvolver e que, de certo modo, durante dois anos, fez coisas. Fizemos a exposição “Visopoemas”, fizemos o “Concerto e Audição Pictórica”, o Suplemento do *Jornal do Fundão*, o segundo número da Revista, e as publicações chamadas *Hidra* e *Operação*. Nessa altura, no número dois da Revista de *Poesia Experimental*, o Herberto Helder aparece como organizador, mas não fez absolutamente nada (além da sua colaboração) e o António Aragão pediu-me para coordenar a parte internacional. A parte internacional dessa revista é da minha responsabilidade, embora eu não a tenha subscrito, porque não fazíamos diferença entre os poetas por serem doutros países ou serem nossos. Uma coisa que é preciso notar bem é que a revista de *Poesia Experimental* é, depois do *Portugal Futurista*... eu direi até mais do que o *Portugal Futurista*, o primeiro momento em que a poesia portuguesa está a par e passo com o que se faz internacionalmente, quer na Europa, quer na América do Norte e na América do Sul. Isto hoje é um dado histórico! Todos os outros movimentos andaram a reboque. O Surrealismo apareceu vinte anos depois, embora tivesse havido o António Pedro que não teve influência absolutamente nenhuma na poesia portuguesa, embora o Edmundo de Bettencourt tivesse escrito poemas de automatismo psíquico, que depois foram chamados surrealistas. Mesmo até o Futurismo português: a *Portugal Futurista* aparece em 1917, quando o movimento original do Futurismo é em 1909/1911, mas, enfim, já é uma diferença admissível. O Futurismo russo e o Futurismo checo também aparecem mais ou menos na mesma altura que o nosso. A propagação do Futurismo faz-se normalmente dez anos depois dos manifestos do Marinetti. Portanto, não estaríamos muito mal. Mas no caso da *Poesia Experimental*, não. No caso da *Poesia Experimental*, nós estávamos por dentro mesmo do movimento, que é outra coisa completamente diferente. A língua portuguesa, através do grupo brasileiro e de nós próprios, estava a divulgar-se num mundo culto que naquela altura existia! Nós correspondíamos e ainda não existia a arte postal. Hoje a arte postal é um fóssil histórico... Não escrevíamos ‘cartas de amor’, nem escrevíamos ‘cartas de apreciação crítica’ nem de intriga e de “panelinha!”. Não existe uma epistolografia Experimental, porque nós mandávamos o que inventávamos e produzíamos. Mandávamos postais, desdobráveis, originais de poemas que se copiavam em *stencil*, livros, revistas, notícias de jornal, artigos de jornal, livros de artista, etc... A gente trocava tudo. Não comprei um livro de toda a minha colecção de poesia experimental internacional que está hoje em Serralves, bem catalogado e ao dispor dos estudantes e do público. Foi tudo obtido por troca: eu dou-te uma coisa, tu dás-me outra. Em pé de igualdade. Nunca ninguém dos nossos interlocutores internacionais

nos perguntou se nós éramos um país atrasado, se nós éramos um país pobre, se éramos uma ditadura ou se éramos uma democracia. O que interessava era o trabalho que se fazia. Isto não quer dizer que eu absolva a ditadura portuguesa, porque a ditadura portuguesa sempre nos perseguiu e censurou os textos que publicávamos nos jornais. A maior parte do trabalho feito pela Poesia Experimental Portuguesa, a partir de certa altura, foi um trabalho de desconstrução do discurso político do Estado Novo. Por exemplo, o meu poema “Silêncio” foi recusado por todos os jornais diários do país, porque eu mandava-o de propósito. Foi recusado a primeira vez. Achei muito estranho, mandei para outro. Foi recusado. Eu disse “Ah! Engraçado! Dois.” Mandei para outro, mandei para outro, mandei para outro... Recusaram todos, porque a censura já estava desperta e, certamente, embora não entendessem nada, sentiam que era perigoso e sentiam-se ameaçados.

Já ultrapassei a sua pergunta...

Mas, de facto, o que eu lhe estou a dizer foi uma confluência um bocado casual, digamos assim, de pessoas que já tinham o seu trajecto. Evidentemente que se não tivesse havido a revista de *Poesia Experimental*, aquele impulso de comunicação, os nossos trajectos provavelmente seriam diferentes, a nossa bibliografia seria diferente, a nossa biografia seria diferente, eu não estaria aqui a falar consigo, possivelmente ter-me-ia transformado num chato professor de literatura (risos), ou qualquer coisa assim do género.

**R.M.** – *Nessa altura, que influências tiveram os concretistas brasileiros, os surrealistas e as metáforas derivadas?*

**M.C.** – Bom, evidentemente que no Brasil não houve Surrealismo. É um facto histórico muito interessante que tem as suas razões. É que a poesia brasileira já tinha feito, a partir da Semana de 22 em São Paulo, tudo o que os surrealistas fizeram na geração de 27 e tinham dado um salto para outro tipo de poesia, para um tipo de poesia sintética em que o texto é que comandava e não o subconsciente. Isso nasce com o Oswald de Andrade, mas também com o Mário de Andrade e com o Manuel Bandeira, que herdaram de Portugal (principalmente os dois últimos) uma carga lírica muito grande, através dos pós-simbolistas e dos vanguardistas de *Orpheu* (1915)... Eles não precisavam do surrealismo. E porque é que não precisam do surrealismo? Porque o ambiente cultural brasileiro é também um ambiente muito mais virado para o exterior e para uma vivência esplendorosa de um país absolutamente em processo... como se fosse uma grande roda a rodar por uma montanha abaixo, imparável. Os *quid pro quos* dos surrealistas não lhes interessam absolutamente nada. Há várias tentativas de fazer um surrealismo brasileiro, ao qual só aderem poetas de segunda ordem. Há mesmo uma chamada geração de 60, que agora é que se lembraram que foram uma geração em 60 e publicam uma antologia, tardiamente, chamada *Os Poetas de 60*, quando os poetas de 60, no Brasil, são os concretistas e são os herdeiros do Oswald de Andrade. Mas os *inputs*, para falarmos português [risos], os *inputs* da poesia concreta no Brasil são diferentes das origens portuguesas. O Brasil vai buscar as suas raízes teóricas aos grandes movimentos de vanguarda anglo-saxónica, a James Joyce, a Ezra Pound, a Fenollosa como intérprete dos caracteres chineses, que é reinterpretado por Ezra Pound, e o ideograma, a noção de ideograma que penetra a poesia brasileira, vem pelo oriente (Japão, Estados Unidos, Inglaterra, Brasil) e encontra um terreno fértil, porque eles já estavam preparados pelo Oswald de Andrade, pelo poema-minuto, pelo poemapiada e por muitas outras experiências com os aspectos sintéticos e de parataxe da língua falada e escrita.

No entanto, o *input* brasileiro é muito diferente do português. As raízes da Poesia Experimental Portuguesa chegam-nos através do Mediterrâneo. A noção de ideograma que nós assimilamos, tem muito pouco a ver com o Fenollosa e com o Ezra Pound, pela simples razão de que ninguém conhecia nem o Fenollosa, nem o Ezra Pound, em Portugal. Nenhum de nós os conhecia suficientemente bem. O Ezra Pound talvez... mas nenhum de nós o consideraria como mestre. Ninguém diz isso nunca, no início dos anos 60. E o Fenollosa

muito menos. A nossa noção de ideograma vem-nos através do Mediterrâneo e vem-nos através do Egípto, dos hieróglifos egípcios que desembocam nas tecnofanias alexandrinas e romanas e que se desenvolvem em Portugal, na poesia barroca. Mas todos nós, inclusive a Ana Hatherly, a Salette Tavares, eu e o António Aragão, quando fizemos a revista de Poesia Experimental, não tínhamos isso em mente. Eu tinha começado a falar na importância da poesia barroca, o António Aragão estava impregnado de cultura europeia, a Ana Hatherly também tinha escrito alguns livros, mas só muito depois se dedicou à pesquisa histórica do Barroco português... A Ana Hatherly foi talvez aquela que mais se aproximou, nos seus trabalhos inventivos, da noção de ideograma chinês. Mas também não foi via Fenollosa. Foi através do estudo da poesia chinesa em tradução francesa, evidentemente, mas em pleno contacto com a noção de ideograma... Porque, de facto, nenhum de nós tinha a necessária formação anglo-saxónica e eu, que vinha de Inglaterra, também não absorvi a noção de ideograma pelo *underground* inglês, que não tinha nada que ver com isso. Era outra coisa... Era o fenómeno anglo-saxónico, era o movimento anti-bomba, era o movimento da contestação, da música, do teatro e da nova performance inglesa dos quais os Beatles são a grande produção extraordinária, que nasce não se sabe donde. Nasce em Liverpool, evidentemente, mas, no tempo em que nasceram os Beatles, a música popular inglesa era um horror! Era a música mais quadrada que se podia imaginar... (pior musicalmente que o nosso “nacional cançonetismo”...) Como é que os Beatles apareceram ali? É quase que um fenómeno ovni... em Liverpool, que era uma cidade quadrada, cinzenta, horrível, onde as pessoas se aborreciam e os jovens apodreciam. Eu conheço porque ia muitas vezes a Liverpool, porque estava em Bradford a estudar e de Bradford a Liverpool, naquela altura, era uma hora e tal de autocarro. E muitas vezes a gente ia passar o fim-de-semana a Liverpool para se chatear. Deixávamos de nos chatear em Bradford para nos irmos chatear em Liverpool [risos]. Como é que aquilo apareceu? É um fenómeno sociológico, é uma mutação, é uma verdadeira mutação o aparecimento dos Beatles. Os Beatles são o motor desse movimento. Eu conheci o Jeff Nuttall que escreveu um livro notável, que hoje está completamente esquecido, porque depois o Jeff teve problemas de drogas e passou anos na prisão. Escreveu um livro chamado *Bomb Culture*, Cultura da Bomba, que é a cultura dos movimentos anti-bomba. Eu participei, em Londres, em desfiles contra a bomba atómica. A bomba atómica é que preocupava as pessoas, não era o ideograma chinês... Não é por esse lado que as coisas vêm. A descoberta da poesia concreta pelo mundo inglês foi feita através de mim, de uma carta que eu escrevi ao suplemento literário do *Times*, em 1963, reclamando contra o facto de um grande artigo que eles publicaram chamado “O homem, a escrita e a máquina” (parece-me que era assim), publicado anonimamente (mais tarde veio a saber-se que era do crítico Herbert Read, mas o suplemento literário do *Times* publicava tudo anonimamente e eu não sabia de quem era o artigo). Mas achei muito estranho que não referisse a Poesia Concreta. Então, escrevi uma carta, como leitor assíduo do Suplemento Literário, dizendo que “Esse artigo que vocês publicaram é muito bem escrito, óptimo, muito bem pensado, muito actual, mas falta uma referência fundamental à Poesia Concreta, que está a acontecer no Brasil, em Portugal e em outros países.” A Redacção do *TLS* achou muito interessante, publicou essa carta e é a partir dela que eu estabeleço contacto com os poetas concretos ingleses, que depois vim a conhecer – Dom Sylvester Houédard, Mike Weaver, John Furnival e muitos outros.

Mas, retomando o fio à resposta, eu estava dizendo que os *inputs* foram cruzados, digamos assim. Nós depois é que descobrimos a poesia barroca e descobrimos que éramos todos discípulos dos barrocos. Quem fez o trabalho de pesquisa foi a Ana Hatherly, mas quem fez o trabalho de indicar o caminho fui eu, porque eu fui realmente a primeira pessoa a assumir que a via mediterrânica e a via barroca era a nossa via genética. Ainda hoje mantenho essa teoria, contra ventos e trovoadas. A Poesia Experimental portuguesa é um produto da cultura Mediterrânico-Atlântica e, por isso, a Poesia Experimental portuguesa, mesmo a poesia concreta, é essencialmente diferente da poesia brasileira. Tem pontos de contacto, sim senhor, porque o movimento concreto é um movimento internacional e, esteticamente, esses princípios são universais. Os poetas alemães obedecem a esses princípios, os poetas franceses, os poetas belgas, os poetas italianos,

os poetas ingleses, os poetas norte-americanos, os poetas japoneses que fazem poesia concreta, e toda a gente que faz poesia concreta tem realmente alguns princípios que são comuns, mas depois tem os seus lados pessoais, porque se não, não seria poesia, seria uma coisa estereotipada. Porque a poesia concreta era, de facto, um movimento internacional e é concomitante, acontece todo ao mesmo tempo. É evidente que os brasileiros foram os iniciadores, isso não há dúvida. Mas há uma pessoa que aponta a direcção certa, que é a Mary Ellen Solt, quando faz a primeira grande antologia de poesia concreta internacional. A Mary Ellen Solt, no prefácio absolutamente notável que ela escreve nos anos 60 (essa antologia ainda foi publicada no final dos anos 60), diz que os iniciadores do movimento e as pessoas que têm a faísca que depois se vai comunicar a todos os países do mundo, pelo menos do mundo ocidental, foram os brasileiros. E a língua portuguesa desempenha um papel fundamental nessa divulgação da poesia concreta. Mas os poetas que vieram a ser os poetas concretos internacionais já estavam preparados culturalmente para receber a Poesia Concreta nos seus respectivos países, senão não tinham aderido, nem tinham florescido. De forma que já estavam preparados. Já estavam preparados por uma cultura europeia que passava pela reinterpretação dos poetas barrocos, que passava pelo Futurismo, que passava por Dada, pelos caligramas de Apollinaire, também um pouco pelos Surrealistas e que passava pelo Letrismo e pela poesia fonética de Henri Chopin. Em França, na Inglaterra, na Bélgica, na Alemanha, na Holanda, na Itália, estes movimentos são a substância da cultura europeia do século XX. E depois aparece a Poesia Concreta como uma espécie de síntese dessa coisa toda. E as pessoas aderem. As pessoas, quer dizer, os poetas que estavam por trás, não o público, porque o público fica completamente à nora, como ainda hoje está e estará no futuro. É irreduzível. As pessoas poderão sempre fazer poesia concreta, os jovens, mas haverá sempre um professor ou um amigo que diz: “Isso é uma brincadeira. São jogos de palavras.” Com isso ficam felizes e contentes, no paraíso criado por eles, alimentando-se dos simplismos da literatura *light*, em plena idade da complexidade!

**R.M.** – *Que influência teve o contexto socio-político na altura da criação da primeira revista PO.EX, na junção de uma espécie de grupo Experimental em Portugal?*

**M.C.** – Bom, nós éramos todos contra o sistema. Não havia ninguém de peso que fosse salazarista. Aliás, em Portugal, no campo das artes e das letras havia uma distinção muito nítida entre os que eram pró e contra. E os que eram pró eram uma minoria e eram, realmente, um anátema. Por exemplo, no campo da pintura e os arquitectos, principalmente os arquitectos e os escultores, colaboraram muito com o regime. Por razões económicas uns, por razões ideológicas outros. Mas, no campo da literatura, ninguém se dava ao luxo de ser a favor do Salazar porque era ser contra si próprio, era uma situação *contra natura*. Aquele regime era um regime desnaturado. Não era nada. E por isso o salazarismo não era um tema. Ninguém se lembrou de escrever poemas concretos ao Salazar, nem contra nem a favor. Agora, a Poesia Experimental portuguesa teve um papel muito importante na desconstrução do discurso salazarista ou salazarento, como nós dizíamos. Isso tem uma importância. Mas ninguém citava o nome do Salazar. Só se fosse para gozar. Isso está bem. Em alguns poemas há cargas políticas evidentemente anti-salazaristas, mas não está lá o nome do Salazar. Isso era realmente quase tabu... mas não era um tabu estabelecido, era um tabu tácito. Ninguém se lembrava que o nome do Salazar ou a política do Salazar merecesse algum trabalho criativo. Agora a desconstrução do discurso, isso está bem. A luta contra a censura, isso todos nós fizemos. Por exemplo, o Liberto Cruz fez isso na *Gramática Histórica*, numa forma cruel e irónica. E eu também fiz, o António Aragão também fez... por exemplo em *Os bancos*. O António Aragão só veio a publicar *Os bancos* já depois do 25 de Abril, mas ele trabalhou vinte anos naquilo e foi um livro longamente elaborado. O que não havia era condições de o publicar, nem mesmo clandestinamente, porque seria apreendido imediatamente. Ele nunca se arriscou a gastar dinheiro com isso porque sabia que os gajos iam lá e levavam-lhe os livros todos. Então resolvia fazer a divulgação d'*Os bancos* entre os amigos e os conhecidos, por Xerox e coisas assim do género, porque

nessa altura não havia fotocópia. É uma coisa que os jovens não acreditam, mas é verdade. A única coisa que havia era *letra set* ou *letra press*.

Você sabe como é que eu fiz os meus poemas concretos? Eu vou-lhe dizer. Foram criados à mão, foram produzidos à mão, desenhando, mas sem preocupações gráficas, mas com distribuição gráfica, evidentemente. Depois via que palavras e que letras é que compunham cada poema. Ia a uma tipografia antiga, que ainda compunha com o velho tipo letra a letra, o sistema guttenberguiano ainda era vigente naquela altura, e pedia: “Olhe, componha-me aí, se faz favor, estas palavras... ou estas letras... quarenta «A», cinquenta «B», trinta e cinco «C», etc., etc... Mas faça-me isso num bom papel, se faz favor. Quero uma boa impressão, bem cuidada” - e eles faziam-me isso. Chegava a casa, pegava num tesourinha ou num x-ato e primeiro com uma tesoura e depois com um x-ato recortava a letra e depois pegava num pedacinho de cola Cisne (que ainda hoje existe, que é uma cola branca que não mancha) punha num bocadinho, firmava-o e punha-o no sítio. A cola Cisne tinha a vantagem de se poder, enquanto não secava, ajustar a posição. Os meus poemas concretos foram todos feitos assim... Salvo uns três ou quatro que estão escritos à máquina e que estão na edição dos *Ideogramas* (1962) e salvo, depois, mais tarde, quando eu comprei um conjunto de carimbos. Então passei a fazer os poemas com carimbos, que é uma estética completamente diferente. E os poemas visuais e concretos passam a ser outra coisa. Há uma época em que, curiosamente, toda a gente andava a fazer carimbos em todo o mundo, não era só cá. Era nos Estados Unidos, no Japão, no Brasil, no México, em Inglaterra, em França, na Bélgica, na Alemanha... há uma altura em que é internacional. No final dos anos 60 toda a gente andava a fazer carimbos e, portanto, toda a gente estava a fazer tudo igual. (risos)

Claro que tudo isto fazia parte do processo experimental. Era uma forma de ultrapassar as dificuldades e de resolver os problemas da falta de uma tecnologia adequada para o que queríamos fazer e inventar. Era uma forma criativa e laboratorial que nós tínhamos de ultrapassar essas dificuldades. E tudo isto custava muito dinheiro, custava muito tempo e requeria inventividade. Escrever quadrinhas e sonetos sentimentais, encher sonetos, como dizia o Jorge de Sena, era bastante mais fácil. Eu dizia que para ser poeta convencional basta um bocadinho de papel (risos) e o toco de um lápis. Não é preciso mais nada. Agora nós, não. Até há um texto em que eu digo - nessa altura colaborava no *Diário de Lisboa* e acho que esse artigo foi publicado no *Diário de Lisboa* -, em que eu ponho a pergunta: “Se eu precisar de uma máquina que custa mil contos para produzir um poema, onde é que eu vou buscar esses mil contos?” Este problema ainda hoje se põe a todos os artistas... Simplesmente, mil contos hoje não é dinheiro. Hoje diria: se eu precisar de 50 mil contos, 100 mil contos para produzir um poema, quem é que vai financiar? Esse problema ainda existe. Mas hoje existem os colecionadores, existem os bancos que compram obras embora em Portugal não exista ainda um verdadeiro sistema de mecenato.

Toda a minha proposta ideológica - porque a Poesia Experimental tem uma proposta ideológica - é uma volta ao humanismo, embora já não esteja na moda falar em humanismo... Mas eu falo. E digo. Por exemplo, a exposição que vou fazer aqui [*O Caminho do Leve*, em Serralves] tem um fundo muito violento que está expresso no texto do catálogo várias vezes: “Contra a guerra. Contra a estética do supermercado e tudo o que isso representa.” Por isso eu tenho máquinas leves que não produzem nada, pinturas inúteis, desenhos inúteis e outras coisas assim do género. Porque eu estou farto das coisas úteis que não servem para nada. Tudo o que a gente compra no supermercado acaba no lixo... e espero que o meu trabalho não acabe no lixo. Eu vou acabar no lixo, evidentemente. Os cemitérios são depósitos de lixo humano. Mas espero que o meu trabalho... não! Por isso é que eu estou a investir, porque eu também estou a investir na Fundação Serralves, não é só a Fundação Serralves que me convida para eu vir cá fazer uma exposição. Eu aceitei porque acredito que as pessoas que estão aqui na Fundação Serralves são pessoas que comungam das mesmas ideias que eu. E toda a proposta pedagógica da Fundação Serralves de trazer cá as crianças, as visitas guiadas,

promover discussões, fazer exposições de artistas que não poderiam expor em mais parte nenhuma, mesmo artistas internacionais. Evidentemente que de vez em quando têm que trazer os grandes nomes, porque isso é fundamental para cotar o museu, para o museu circular no circuito da Europa... porque, francamente, o circuito da Europa não passa pelo museu do Chiado, nem passa sequer pela Culturgest, nem passa pelo Centro Cultural de Belém. O mundo cultural da Europa passa por Serralves. Não passa pela Culturgest... pela Culturgest é que passam alguns dos artistas comerciais que andam no mundo. O Centro Cultural de Belém também está ao serviço do capitalismo. Portanto, há realmente que distinguir as águas. E, se você quiser, a exposição que vou fazer aqui é uma exposição política, embora seja tratada em termos estéticos, fundamentalmente em termos estéticos. E a Poesia Experimental sempre teve esse cunho.

A Poesia Experimental inseria-se nesta luta, neste problema, e todos nós éramos muito conscientes, cada um ao seu modo. Mas havia uma coisa que nós não fazíamos, porque achávamos isso ridículo, que era lutar contra o Salazar. O Salazar para nós nunca existiu. A gente chamava-lhe “o botas” e o meu pai chamava-lhe “o guarda-livros” (o meu pai era um homem que não era politicamente activo). Portanto, nós não lutávamos com as armas dos neo-realistas que se fartavam de escrever poemas contra o sistema, poemas para lutar pela liberdade, pelo operariado e disto e daquilo. O nosso instrumento era a língua. Nós descobrimos. Esse foi o elemento fundamental do Experimentalismo português e nisso é diferente da poesia concreta brasileira. Porque a poesia concreta brasileira está hoje integrada na reconstrução de um novo Brasil que acompanha a construção de Brasília e do Presidente como chefe do governo. Portanto, está associada a uma espécie de um mundo, de um PSD um pouco mais à esquerda... vá lá, um partido socialista... que os partidos no Brasil têm outras nomenclaturas. Nós não. Nós éramos ferozmente independentes e a nossa descoberta é fundamental. Descobrimos que o regime de Salazar se aguentou 40 anos pela produção de uma linguagem específica do sistema e, evidentemente, do Estado Novo e a linguagem do Estado Novo é que mantinha aquela união. Toda a gente falava a linguagem do Estado Novo. Então nós dedicávamo-nos a desconstruir o discurso salazarento, como a gente lhe chamava, e quando lhe chamava salazarento já estávamos a desconstruir. Essa foi a grande descoberta. Trabalhámos na linguagem. E os neo-realistas, que nos combateram ao princípio, que nos consideravam um produto da burguesia, a certa altura calaram o bico. Por volta do final dos anos 60 já os neo-realistas não escreviam nada contra nós e olhavam-nos com o terror estampado nos olhos, porque diziam: “Nós não descobrimos isto, que era óbvio. Nós achámos que era a luta política contra o sistema, ou a luta ideológica. Aí fomos buscar, para fazermos essa luta, os padrões de escrita do século XIX.” Ah! Ah! Ah! Escrever como o Guerra Junqueiro e escrever como o Eça de Queirós era o ideal dos neo-realistas. Nunca nenhum escreveu como o Guerra Junqueiro, nunca nenhum escreveu como o Eça de Queirós. E nós sempre nos estivemos nas tintas. Eu escrevi três artigos contra o Eça de Queirós, que são artigos políticos... mas passaram pela censura! Porque disseram assim: “Olha, este não gosta de Eça de Queirós. Oh, deixa-o estar. É um pateta. Não gosta de Eça de Queirós! Possivelmente até nem sabe escrever português.” Porque o padrão era outro. O Fernando Pessoa era um acto revolucionário, porque o padrão da língua portuguesa era o Eça de Queirós. Não era o Fernandinho Pessoa que escrevia bem. “O Fernando Pessoa era um louco, coitado. Então, até tinha várias personagens. Ele sabia lá o que é que queria.” E depois, passados uns aninhos, qual é o padrão do português que nós hoje todos falamos? É o *Livro do Desassossego*. Está lá tudo! A linguagem que nós utilizamos hoje, que os jovens usam no dia a dia ... ou então a estética visual-literária que a poesia experimental introduziu e propôs já há mais de 50 anos mas que cada dia nos parece mais adequada e certa perante a velocidade e o sincronismo sinestésico da vida contemporânea.



# 2023

## **JUSTIFICAÇÃO METODOLÓGICA DA TAXONOMIA DO ARQUIVO DIGITAL DA LITERATURA EXPERIMENTAL PORTUGUESA**

Rui Torres<sup>1</sup>

Manuel Portela<sup>2</sup>

Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira<sup>3</sup>

A criação de uma taxonomia para organização e classificação de um conjunto de materiais tão diversificado como os que constituem o Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa (com poesia visual, sonora, espacial, performativa, digital, concreta e vídeo) é um desafio para o investigador. Torna-se por isso necessário apresentar algum enquadramento que sirva de justificação às opções escolhidas.

### **1. REFLEXÕES PRELIMINARES ACERCA DA META-ESTRUTURA DE UM ARQUIVO DIGITAL**

A meta-estrutura de um arquivo digital deve concretizar três funcionalidades (Portela 2010): representação textual, simulação contextual e interacção interpretativa.

Além dos facsímiles digitais, transcrições textuais e outras formas de remediação, a representação textual implica que se garanta a existência de dados sobre os documentos originais (registos bibliográficos que incluam a descrição do meio e da técnica usados, por exemplo), mas também informações acerca dos documentos digitais (processos, normas, formatos), assim como os protocolos de preservação e arquivamento (garantindo a sua integração e interoperabilidade com outros repositórios digitais).

Por outro lado, a simulação contextual refere-se à capacidade de o arquivo dar conta da história da produção (a dimensão genética do arquivo), da história da recepção dos trabalhos (a dimensão social do arquivo) e do próprio arquivo como dispositivo de produção de contexto (através da intertextualidade e das associações e relações criadas entre os vários itens).

<sup>1</sup> Professor associado com agregação da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa, Porto.

<sup>2</sup> Professor auxiliar com agregação do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Coimbra.

<sup>3</sup> Professora catedrática convidada da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa, Porto.

Finalmente, a interação interpretativa descreve o conjunto das funcionalidades digitais entendidas como um ambiente crítico susceptível de gerar novas formas de interpretação. A definição da tipologia documental adoptada (XML, XSLT, HTML5, etc.), a meta-informação e a estrutura da base de dados devem resultar na descoberta de padrões e relações através do processamento automático. As pesquisas agregadas de acordo com critérios abertos que produzem uma constelação radial dos documentos ou a possibilidade de adicionar anotações dos utilizadores são dois exemplos deste nível de reinterpretação e de releitura crítica. A implementação desta função implica, portanto, um entendimento do arquivo como um espaço de pesquisa.

## 2. A ORGANIZAÇÃO DOS ITENS NO ARQUIVO: CATEGORIAS E SUB-CATEGORIAS

O sistema de organização do corpus seleccionado cruza várias tipologias de classificação.

Em primeiro lugar, os itens colocados nesta base de dados baseada em Joomla são inseridos numa colecção ou categoria específica. Decidimos dividir a estrutura da base de dados nas categorias em baixo resumidas.

### 2.1. MATERIALIDADES

As Materialidades dizem respeito aos suportes dos registos, isto é, à sua natureza material (que integra categorias como meio e técnica). Entendemos aqui materialidade enquanto lugar de emissão/recepção, no âmbito de uma linguagem semiótica específica, concretizada em espécies separadas por fronteiras, dentro do quadro das comunidades seleccionadas e concedendo ao lexema “fronteira” o sentido que lhe deu Gérard Genette em *Fronteiras da Narrativa* (1982), isto é, como jogos de oposições ou distinções de sistemas modelizantes secundários através dos quais a “comunidade” se define.

### 2.2. TRANSTEXTUALIDADES

As Transtextualidades, seguindo e adaptando ainda a linha proposta por Gérard Genette (1982), baseiam-se num sistema de “relações” que inclui as manifestações reflexivas sobre os sistemas simbólicos envolvidos.

A fronteira Materialidades / Transtextualidades permite distinguir, a partir desta última modalidade, o lugar de emissão/recepção, isto é, distinguir este daquilo “que o coloca, (enquanto ‘transcendência textual’) em relação manifesta ou secreta com outros textos” (Genette 1982: 7), ou com o seu próprio texto. Lucien Dällenbach reserva para esta relação a designação de “intertextualidade restrita” ou “autotextualidade” (1971: 51 e 52).

Assim, integrámos nesta última categoria, como sub-fronteiras, três das cinco relações consideradas por Genette: metatextualidades, paratextualidades e hipertextualidades, que passamos a definir e justificar.

#### 2.2.1. METATEXTUALIDADES

De acordo com o autor (Genette, 1982), a metatextualidade é entendida como a relação (comentário) que une um texto a outro texto, do qual fala, sem necessariamente o citar ou nomear. É, por excelência, a relação crítica: “métatextualité est la relation, on dit plus couramment de «commentaire» qui unit un texte à un autre

texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer (...) C'est, par excellence, la relation critique" (1982 : 10).

Introduzimos aqui, portanto, não só a auto-reflexão analítica, como a reflexão feita por outros autores, como ainda a tentativa feita pelo "grupo" de criar uma nova "poética" ou, como diria Haroldo de Campos, uma nova forma de encarar a arte como arte crítica, "num espaço atemporal" onde possa existir "uma eurística geral das formas", isto é, um espaço dialógico onde se possa, como explica ainda Haroldo de Campos em entrevista a E. M. de Melo e Castro, extrapolar "o trabalho propriamente criativo para uma leitura geral da série cultural" (1973: 162).

#### 2.2.1.1. METATEXTUALIDADES AUTÓGRAFAS E ALÓGRAFAS

Como caso especial de metatextualidade, considerámos também aqui o texto metapoético, isto é, essa dinâmica, misto de reflexão/produzibilidade, que, entrando na situação limite e fronteira entre a crítica e a poesia, desenvolve, em liberdade, uma total conjugação da teoria e da prática estética individual, que, neste caso, poderá demonstrar, operativamente e em simultâneo, o constante desvio sintáctico e sintagmático e a ligação inter-semiótica da palavra e do cromatismo pictórico, em íntimo diálogo, de tal forma que, não o pretendendo ser, é altamente significativa do devir estético e ideológico.

De facto, o conceito de "metapoética" é já, num primeiro momento, um alargamento (ou extrapolação) autógrafa da metatextualidade crítica ou teorizante, derivado de um dos cinco tipos de relação transtextual (no sentido genettiano do termo) e, no momento em que foi apresentado, somente aplicado ao campo semiótico literário. O novo alargamento (ou nova extrapolação), que entendemos aqui concretizar, surge numa sequência lógica da primeira asserção, e num processo de transposição paralelo ao operado por Bakhtine, aquando do estudo do romance polifónico de Dostoiévski, isto é, condicionando e explicando "um tipo inteiramente novo do pensamento artístico" ou "uma espécie de novo modelo artístico do mundo" (Bakhtine, 1970: 29).

Desta forma, verificamos e podem ser auto-verificadas, na poesia experimental, a interacção de vários campos semióticos e de várias linguagens que, na sua conjugação, são activadoras do sentido, amplificando-o, como diria Roland Barthes, não só a vários momentos artísticos e ao(s) mundo(s) em que se desenvolvem, como também ainda (através de um processo duplo de auto-focalização e de "poiesis"), "a um tempo objecto e a um olhar sobre esse objecto, a uma fala e fala dessa fala" (1977: 143), e, neste caso, a um olhar individual sobre uma nova combinatória semiótica plural ou sobre "uma nova imaginação do signo", para utilizarmos amplamente uma importante expressão barthesiana (idem: 289).

#### 2.2.2. PARATEXTUALIDADES

Inicialmente compreendida pelo autor no sentido de metatextualidade (Genette, 1979), a paratextualidade passou a englobar depois (Genette, 1987) outro tipo de relações de âmbito não perfeitamente delineado, mas onde catalogou "um conjunto heteróclito de práticas" (1987: 8), separando-as em "peritexto editorial" (onde considera o formato, a colecção, a tiragem, o nome de autor, títulos, dedicatórias, epígrafes, notas, mas também os prefácios) (pp. 8 e 20-315) e "epitexto público" (entrevistas, colóquios, correspondência, etc.) (pp. 316-340). Considera ainda, como relação próxima do epitexto público, o "epitexto privado", no qual insere cartas a amigos, confidentes reais ou diários (pp. 341-370).

Preferimos englobar na comunidade “Poesia Experimental,” porque os consideramos mais adequados a uma formalização processual específica, alguns aspectos do “epitexto público”, igualmente considerados (ou subentendidos) pelo autor de *Seuils*, como “capas”, “cartazes” e “catálogos” – e introduzir no quadro das metatextualidades todo o tipo de relação crítica, interna ou externa ao texto.

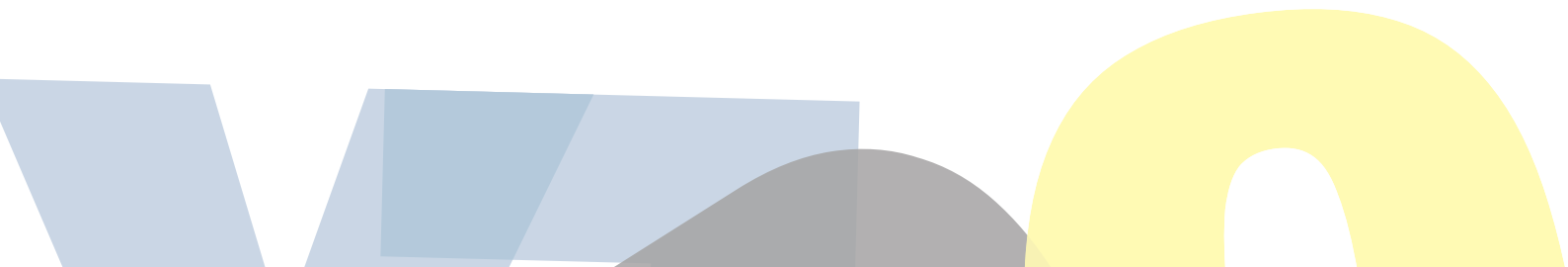
### 2.2.3. HIPERTEXTUALIDADES

Abrangendo um dos fenómenos mais importantes da evolução artística, a hipertextualidade – campo trans-textual a que Genette dedicou praticamente todo o texto de *Palimpsestes* e que definiu como “a relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto), sobre o qual aquele se vai implantar, de uma forma que não é a do comentário” (1982: 11), mas antes a de uma incorporação declarada, ou derivação textual, materializadas através de uma operação transformadora, como é o caso do *pastiche*, da paródia ou da transformação burlesca que, através de uma síntese e/ou cruzamento textuais, pretende abolir o tempo (recuperando-o subtilmente, por sobreposição de contextos) – através de uma modificação que, para além de um simples divertimento, é uma “transformação estética”, isto é, uma alteração que, mantendo “o jogo”, atinge “une beauté propre” (p. 62). Como afirma Linda Hutcheon, estes tipos de transformação excluem a unitextualidade estrutural (1981: 144).

A introdução deste termo, na definição de Genette, porém, implica clarificar a relação entre essa aceção específica e o sentido que entretanto se generalizou para hipertextualidade como descrição das ligações activas entre textos electrónicos. Enquanto na definição de Genette se descrevem relações paródicas e imitativas entre textos, na definição de Theodor Holm Nelson (1965) descrevem-se apenas referências, apontadores e âncoras que ligam textos ou partes de textos entre si. O hipertexto electrónico dá expressão técnica e funcional à noção de literatura (e de textualidade) como uma cadeia de relações intertextuais, tornando explícitas algumas dessas relações através do protocolo técnico que permite definir uma âncora num ponto X de um texto que funciona como nó de ligação a outro texto. Estas ligações são definidas com diferentes níveis de granularidade (do ficheiro no seu todo a uma palavra ou caractere singular), podendo ser pré-existentes (no sentido em que estão marcadas textualmente, como quando um título de uma obra é referido noutra) ou criadas *a posteriori* pelo leitor que activa os nós de ligação como expressão do seu acto de leitura. Assim, a hipertextualidade no sentido genettiano distingue-se do conceito de hipertextualidade formalizado por Nelson. Neste último caso, hipertextualidade designa as ligações explícitas e tecnicamente processáveis dentro dos documentos ou entre documentos; no primeiro caso o termo designa relações de correspondência formal/conteudística que implicam a presença modificada mas reconhecível de uma forma/conteúdo anterior numa forma posterior.

### 2.3. COLECÇÕES E CATEGORIAS

Como se referiu anteriormente, organizámos o corpus da **Poesia Experimental Portuguesa** num conjunto de categorias e sub-categorias, que se apresentam em baixo. As categorias principais incluem Materialidades (Digitais, Fonográficas, Performativas, Planográficas, Tridimensionais e Videográficas) e Transtextualidades (Metatextualidades Autógrafas, Metatextualidades Alógrafas, Paratextualidades e Hipertextualidades).



### 2.3.1. MATERIALIDADES

**Materialidades** descreve a natureza material dos objectos, eventos e tecnologias de inscrição.

**Materialidades Digitais** inclui obras construídas a partir de procedimentos computacionais (generativos, combinatórios, intermediais, etc.), bem como documentação relacionada. **Códigos** inclui transcrições dos programas específicos utilizados para a geração das obras; **Emulações** inclui a recodificação de programas antigos e de plataformas obsoletas, de modo a que sejam executados nos novos sistemas operativos, respeitando o código original; **Recriações** inclui a transcodificação de programas antigos e de plataformas obsoletas, re-escrevendo o código original em linguagens mais recentes; **Releituras** inclui versões ou variações computacionais realizadas a partir de originais não Digitais; **Textos impressos** inclui fac-símiles de impressões de textos gerados através de procedimentos computacionais; e **Textos preparatórios** inclui materiais preliminares, não-publicados, usados na preparação das obras digitais.

**Materialidades Fonográficas** inclui obras que foram concebidas originalmente como registos sonoros, bem como documentação relacionada. **Dactiloscritos** inclui documentos escritos ou copiados com recurso a uma máquina de escrever que servem de base aos registos sonoros; **Fonogramas** inclui os registos sonoros (superfícies de inscrição tais como CDs, fita magnética e vinil); **Partituras** inclui representações escritas dos registos sonoros criadas segundo convenções musicais ou outras formas de notação gráfica; e **Textos preparatórios** inclui materiais preliminares (geralmente inéditos) usados na preparação das obras fonográficas.

**Materialidades Performativas** inclui leituras e outras práticas artísticas realizadas ao vivo, com a possibilidade de intervenção do público. **Performance - Registos áudio** inclui registos sonoros de manifestações e acontecimentos artísticos realizados ao vivo; **Performance - Registos fotográficos** inclui fotografias de manifestações e acontecimentos artísticos realizados ao vivo; **Performance - Registos vídeo** inclui registos audiovisuais de manifestações e acontecimentos artísticos realizados ao vivo; **Textos preparatórios** inclui materiais preliminares (geralmente inéditos) usados na preparação das performances; **Leituras - Registos áudio** inclui registos sonoros de leituras realizadas ao vivo; **Leituras - Registos fotográficos** inclui fotografias de leituras realizadas ao vivo; **Leituras - Registos vídeo** inclui registos audiovisuais de leituras realizadas ao vivo; **Textos preparatórios** inclui materiais preliminares (geralmente inéditos) usados na preparação das leituras; **Peças de Teatro - Registos áudio** inclui registos sonoros de peças de teatro; **Peças de Teatro - Registos fotográficos** inclui fotografias de peças de teatro; **Peças de Teatro - Registos vídeo** inclui registos audiovisuais de peças de teatro; **Peças de Teatro - Textos preparatórios** inclui materiais preliminares (geralmente inéditos) usados na preparação de peças de teatro; e **Peças de Teatro - Textos impressos** inclui os textos dramáticos que serviram de base às peças de teatro.

**Materialidades Planográficas** inclui obras bidimensionais apresentadas em superfícies planas e usando diferentes técnicas de inscrição. **Caligrafias** inclui obras manuscritas que usam expressivamente o desenho da escrita; **Colagens** inclui obras baseadas na justaposição e combinação de técnicas e materiais distintos; **Desenhos** inclui obras nas quais a técnica do desenho se combina e interage com elementos da linguagem verbal; e **Pinturas** inclui obras nas quais a técnica da pintura se combina e interage com elementos da linguagem verbal.

**Impressões** inclui obras realizadas por uma variedade de técnicas sobre diversos materiais de impressão. Dactilografias inclui obras realizadas com recurso a máquinas de escrever; **Electrografias** inclui obras realizadas com recurso a máquinas de fotocopiar; **Gravuras** inclui obras realizadas com recurso a diversas técnicas de gravação (água-forte, xilogravura, litogravura, linóleo, litografia, etc.); **Impressões Digitais** in-

clui obras realizadas com recurso a impressoras de jacto de tinta ou laser; **Letraset** inclui obras realizadas com recurso a letras decalcáveis e transferíveis; **Serigrafias** inclui obras realizadas com recurso a técnicas baseadas numa matriz serigráfica; **Stencils** inclui obras realizadas com recurso a técnicas de aplicação de tinta ou outro material numa superfície usando um molde recortado ou perfurado; e **Tipografias** inclui obras realizadas com recurso a prensas tipográficas.

**Materialidades Tridimensionais** inclui obras tridimensionais, permanentes ou efémeras, apresentadas ou instaladas em galerias de arte, edifícios, parques e outros espaços públicos ou privados. **Assemblages** inclui obras híbridas e multimodais nas quais as técnicas de montagem se combinam e interagem com elementos da linguagem verbal; **Esculturas** inclui obras nas quais as técnicas de escultura se combinam e interagem com elementos da linguagem verbal; **Instalação - Fotografias** inclui registos fotográficos de obras nas quais as técnicas de instalação se combinam e interagem elementos da linguagem verbal; **Instalação - Textos preparatórios** inclui materiais preliminares (geralmente inéditos) usados na preparação de obras nas quais as técnicas de instalação se combinam e interagem elementos da linguagem verbal; **Livros de Artista** inclui obras que usam de um modo expressivo o formato livro; e **Poemas-objecto** inclui obras que usam de um modo expressivo objectos encontrados ou construídos.

**Materialidades Videográficas** inclui obras que foram inicialmente concebidas como videopoemas ou outras formas de trabalhos em vídeo, bem como documentos relacionados. **Guiões** inclui planos para animações e filmagens em vídeo; **Textos preparatórios** inclui materiais preliminares (geralmente inéditos) usados na preparação de videogramas; **Videogramas - Registos fotográficos** inclui fotografias de imagens videográficas; e **Videogramas** inclui videopoemas e outros tipos de trabalhos em vídeo (usando tecnologias como fita magnética ou vídeo digital).

### 2.3.2. TRANSTEXTUALIDADES

**Transtextualidades** inclui textos acerca de obras e práticas artísticas relacionadas com a Poesia Experimental Portuguesa. Aqui se incluem as seguintes sub-comunidades: metatextualidades autógrafas, metatextualidades alógrafas, paratextualidades e hipertextualidades.

**Metatextualidades Autógrafas** inclui textos acerca de obras e práticas artísticas, escritos pelos próprios autores. **Metatextualidades Alógrafas** inclui textos acerca de obras e práticas artísticas produzidos por agentes que não são autores das obras. Dentro destas sub-comunidades, **Artigos em Jornais** inclui textos acerca das obras publicados na imprensa periódica; **Artigos em Revistas** inclui estudos acerca das obras publicados em revistas académicas de arte e literatura; **Artigos em Livros** inclui estudos acerca das obras publicados em livros; **Documentários** inclui documentários para rádio ou televisão acerca dos autores ou práticas artísticas; **Ensaio Crítico** inclui ensaios críticos acerca de obras e práticas artísticas; **Entrevistas** inclui entrevistas em áudio, vídeo ou publicadas na imprensa; **Introduções** inclui estudos acerca das obras publicados como introduções a livros, antologias ou outras colecções; **Livros e Monografias** inclui estudos acerca das obras publicados como livros ou monografias; **Manifestos** inclui textos programáticos acerca de práticas artísticas; **Posfácios** inclui textos publicados como posfácios de obras ou antologias; **Prefácios** inclui textos publicados como prefácios de obras ou antologias; **Recensões** inclui resenhas e recensões críticas acerca das obras publicados na imprensa ou em revistas académicas; e **Teses e Dissertações** inclui estudos acerca das obras produzidos dentro de formatos académicos para obtenção de grau.

**Paratextualidades** inclui elementos textuais que ajudam a contextualizar as obras e as práticas artísticas. **Capas** inclui capas de diferentes tipos de publicações (livros, cassetes, vinil, VHS, CD áudio, CD-ROM, etc.); **Cartazes** inclui cartazes e outros panfletos relacionados com festivais, lançamentos de livros, exposições, performances, leituras e outros eventos artísticos; e **Catálogos** inclui catálogos de exposições.

**Hipertextualidades** inclui textos explicitamente derivados de outros. Dentro desta sub-comunidade, **Hipertextualidades** inclui citações - fragmentos textuais de diferentes fontes -, paródias e pastiches, bem como todos os textos que reescrevem explicitamente outros textos.

Outras colecções poderão vir a ser criadas, alargando desse modo os campos possíveis de materialidades e transtextualidades do arquivo.

Também as colecções **Outros** e **Formas mistas** poderão tornar-se necessárias, já que alguns itens da base de dados têm uma natureza híbrida.

### 3. META-DATA: PALAVRAS-CHAVE E CAMPOS DUBLIN CORE

Depois de explicada a organização do corpus da Poesia Experimental em categorias, interessa referir que todos os itens são igualmente classificados por dois outros sistemas de caracterização: um conjunto limitado de palavras-chave (keywords ou subject) e um conjunto variado de campos de meta-informação (Dublin Core).

#### 3.1. PALAVRAS-CHAVE UTILIZADAS

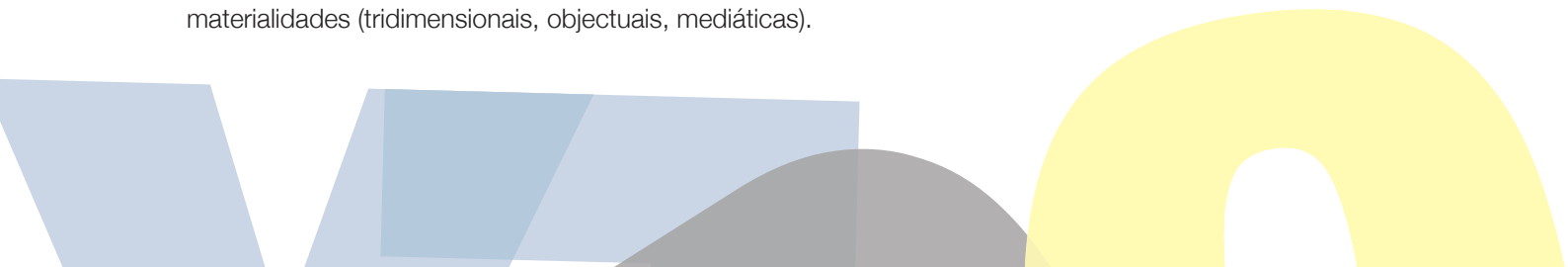
As Palavras-chave utilizadas, sem prejuízo de poderem, no futuro, ser alargadas, são neste momento as seguintes:

Performance - Forma de poesia baseada na acção multidisciplinar ao vivo, alargando desse modo o campo poético à expressividade do corpo e do contexto social e espacial da manifestação. (Também conhecida como: Perfopoesia; Poesia-performance; Performance poética; Acção poética)

Poesia Digital - Forma de poesia que utiliza as potencialidades do computador como máquina criativa, promovendo desse modo uma simbiose entre o artista e a máquina e assentando na construção de algoritmos de base combinatória, aleatória, multimodal ou interactiva. (Também conhecida como: Poesia cibernética; Poesia electrónica; Ciberliteratura)

Poesia Concreta - Forma de poesia baseada na espacialização e organização constelar dos significantes, desse modo promovendo a superação do verso e da linha como unidades rítmico-formais e a sua substituição por homologias e relações icónicas entre escrita, som, imagem e sentido.

Poesia Espacial - Forma de poesia baseada em processos de intersemiose nos quais se invocam e usam de um modo expressivo vários sistemas de signos (visuais, sonoros, verbais, cinéticos, performativos) e de materialidades (tridimensionais, objectuais, mediáticas).



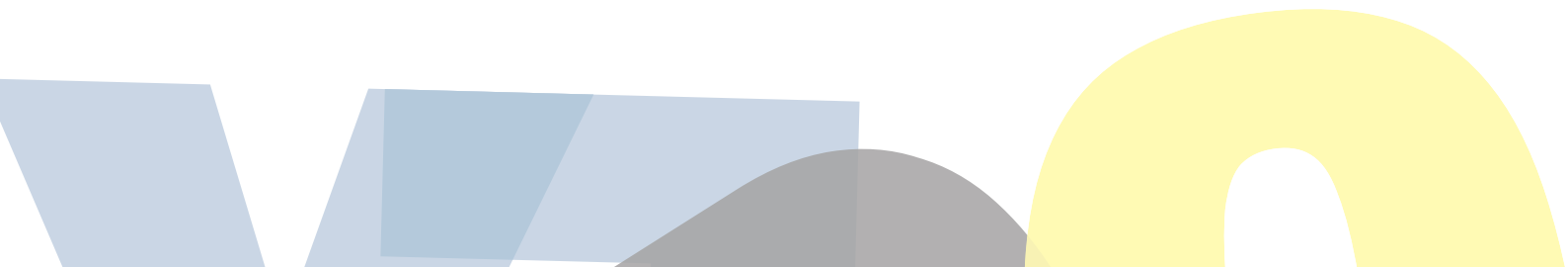
Poesia Sonora - Forma de poesia baseada na expressividade dos aspectos fonéticos da linguagem e dos processos vocais de emissão de som, alargando desse modo o conceito de poema ao de composição musical, normalmente associada a manifestações performativas e acções ao vivo, podendo no entanto ser formalizada quer pelo registo áudio, quer pela representação visual da partitura. (Também conhecida como: Poesia fonética)

Poesia Visual - Forma de poesia baseada na dissolução das fronteiras entre géneros literários e visuais, passando o poema a ser uma entidade híbrida e intermédia, desse modo superando a exclusividade da linguagem verbal e dos elementos tipográficos, e promovendo a sua articulação com elementos visuais e plásticos.

Videopoesia - Forma de poesia baseada na exploração das possibilidades gramaticais e comunicativas do vídeo, onde o signo é iconizado numa acção espaço-temporal, articulando elementos expressivos como o movimento autónomo das formas e das cores, a integração do som e a inter-relação espaço/tempo.

### 3.2. CAMPOS DO DUBLIN CORE ADOPTADOS

Por fim, usamos ainda alguns dos campos propostos pela Dublin Core Metadata Initiative (DCMI). O Dublin Core apresenta um esquema de meta-dados que tem como objectivo descrever objectos semelhantes aos que se incluem no Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa. A sua adopção pretende garantir padrões de interoperabilidade, bem como contribuir para a construção de um vocabulário especializado que facilite a descrição dos objectos e a procura de informação.



NOME	DESCRIÇÃO
dc.description.filename	Nome do ficheiro.
dc.contributor.author	Autores da obra.
dc.contributor.editor	Comissários, organizadores, coordenadores, etc.
dc.contributor.other	Outros autores.
dc.title	Título do objecto específico (e não da obra onde o mesmo se insere).
dc.title.alternative	Título alternativo ou secundário do objecto, caso exista.
dc.title.translation	Tradução do título do objecto.
dc.provenance	Proveniência do objecto.
dc.page.number	Número da página.
dc.date.created	Data de criação do objecto.
dc.date.issued	Data de lançamento/ publicação do objecto.
dc.publisher.location	Local de publicação.
dc.publisher	Nome da Editora.
dc.identifier.citation	Referência bibliográfica da obra onde o objecto está inserido, segundo a Norma Portuguesa 405.
dc.identifier.issn	Código numérico que constitui um identificador unívoco para cada título de publicação em série.
dc.identifier.isbn	Código numérico que constitui um identificador unívoco para livros e publicações não periódicas.
dc.description.cotas	Cota do livro.
dc.description	Descrição de aspectos gerais relevantes.
dc.description.abstract	Resumo da obra.
dc.description.tableofcontents	Índice da obra.
dc.language.iso	Língua.
dc.type	Tipologia do objecto.
collection	O número da colecção onde o objecto deve estar inserido.
dc.subject	Palavras-chave.
dc.format.medium	Formato (meio) da obra.
dc.format.mediumsize	Medida do objecto.
dc.format.extent	Formato digital do objecto.
dc.format.extentsize	Tamanho do objecto digital.
dc.scanning.equipment	Equipamento utilizado na conversão do objecto original para digital.
dc.scanning.responsibility	Responsabilidade pela conversão do objecto original para digital.
dc.format.publicationtitle	Título da publicação.
dc.format.publicationpages	Número de páginas da publicação.
dc.format.publicationfeatures	Características da publicação.
dc.format.publicationsize	Medidas da publicação.
dc.rights	Informação sobre os direitos de propriedade do recurso (inclusive os de propriedade intelectual).

#### 4. CONCLUSÕES

Fizemos algum esforço para criar um sistema relativamente flexível uma vez que constatámos as limitações das taxonomias e sistemas de classificação correntes perante formas de literatura que se caracterizam essencialmente pela multimodalidade e pelo cruzamento de géneros, convenções e técnicas artísticas e literárias.

Esta breve reflexão metodológica pretende por isso salientar quer a consciência dos constrangimentos dos sistemas classificatórios para o corpus em questão, quer a nossa tentativa de garantir um equilíbrio entre dois objectivos: por um lado, a necessidade de incorporar na estrutura da base de dados parte do vocabulá-

rio e categorias das comunidades de práticas originais, com a sua intencionalidade e contexto particulares; por outro lado, a necessidade de oferecer uma perspectiva crítica e classificatória que usa e expande as taxonomias existentes e validadas pela comunidade científica e académica.

Embora as taxonomias aqui descritas tenham sido geradas a partir da observação das especificidades do corpus seleccionado, elas foram também submetidas às exigências de um nível de generalidade descritiva que permita lê-las de uma forma mais universal e interoperativa com outras bases de dados.

## BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (1974). *Intertextualidades (Poétique n° 27)*. Coimbra, Almedina.

BAKHTINE, M. (1970). *La Poétique de Dostoievski*. Paris, Seuil.

BARTHES, R. (1977). *Ensaíos Críticos*. Lisboa, Edições 70.

DÄLLENBACH, L. (1979). "Intertexto e autotexto". In: AA.VV. *Intertextualidades*. Coimbra, Almedina.

GENETTE, G. (1979). *Introduction à l'architexte*. Paris, Seuil.

GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris, Seuil.

GENETTE, G. (1987). *Seuils*. Paris, Seuil.

GENETTE, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Transl. Jane E. Lewin. Cambridge, Cambridge U P.

GENETTE, G. (1982). "Frontiers of Narrative" In *Figures of Literary Discourse*. Transl. Alan Sheridan. New York, Columbia U P, pp. 127-144.

HUTCHEON, L. (1981). "Ironie, satire, parodie". In: *Poétique n° 46*. Paris, Seuil.

MANOVICH, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, The MIT Press.

MANOVICH, L. (2008). *Software Takes Command*. Available online <<http://www.softwarestudies.com/softbook>>. Consultado Jan. 2012.

MELO E CASTRO, E. M. & MARQUES, J. A., ORGS. (1973). *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*. Lisboa. Assírio & Alvim.

NELSON, T. H. (1965). "A File Structure for the Complex, the Changing and the Indeterminate". In: *Association for Computing Machinery: Proceedings of the 20th National Conference*, pp. 84-100. Ed. Lewis Winner.

PORTELA, M. (2010). "O projecto «PO.EX'70-80» enquanto edição digital de um conjunto multimodal de documentos: problemas de representação textual". Relatório de Investigação realizado no âmbito do projecto *PO.EX'70-80*.

RICARDOU, J. (1971). *Pour une Théorie du Nouveau Roman*. Paris, Seuil.



UNIVERSIDADE

**FERNANDO PESSOA**

[WWW.UFP.PT](http://WWW.UFP.PT)