



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LITERATURAS
MESTRADO EM ESTUDOS LUSÓFONOS

***POESIA CONCRETA / POESIA EXPERIMENTAL:
PERCURSOS, LABIRINTOS E REINVENÇÕES***

***CONCRETE POETRY / EXPERIMENTAL POETRY:
PATHWAYS, LABYRINTHS AND REINVENTIONS***

Francisca Cruz Coelho de Mira Ramalho

***Orientador:
Professor Doutor Francisco Soares***

***Co-orientadora:
Professora Doutora Maria Beatriz Weigert***

ÉVORA, 2010

Francisca Cruz Coelho de Mira Ramalho

MESTRADO EM ESTUDOS LUSÓFONOS

***POESIA CONCRETA / POESIA EXPERIMENTAL:
PERCURSOS, LABIRINTOS E REINVENÇÕES***

Mestranda:

Francisca Cruz Coelho de Mira Ramalho

Orientador: Professor Doutor Francisco Soares

Co-orientadora: Professora Doutora Beatriz Weigert

Dissertação apresentada ao Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora, como um dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Lusófonos, sob a orientação do Prof. Doutor Francisco Soares e a co-orientação da Prof. Doutora Maria Beatriz Weigert

ÉVORA, 2010

DEDICATÓRIAS

Ao Professor Francisco Soares, pelo apoio que me prestou e pela disponibilidade que manifestou para me orientar nesta dissertação, apesar da distância.

À Professora Maria Beatriz Weigert, pelo estímulo, apoio e confiança que sempre depositou em mim, e pela sua extrema atenção e simpatia.

Ao meu marido e às minhas filhas, pelo incentivo que sempre me deram.

RESUMO

Poesia Concreta / Poesia Experimental: Percursos, Labirintos e Reinvenções

Esta dissertação debruça-se sobre a Poesia Concreta / Experimental / Visual portuguesa e brasileira, contextualizando-a num movimento mais abrangente, o Modernismo. Analisa a sua evolução e dissidências, relação entre ambas, origens próximas e remotas. Estas conduziram a uma procura das raízes de um elemento fundamental nesta poesia – a visualidade – e à consequente relação com a pintura e com outras artes.

Por outro lado, procurou verificar-se até que ponto este movimento vanguardista rompeu com a tradição e deu razão àqueles que recebiam o fim do lirismo, ou às críticas que duvidavam ou negavam mesmo a sua poeticidade. Assim, procedeu-se a uma análise do significado de poesia e de lirismo, e conclui-se ser facilmente demonstrável que se trata de poesia, mas muito duvidosa a sua inclusão no género lírico, em virtude do carácter híbrido que caracteriza a poesia experimental.

Seguidamente procedeu-se a uma explicação possível para uma certa marginalidade desta poesia por parte dos literatos e teóricos da literatura, e para a sua fraca popularidade, especialmente no caso português, à luz da sua complexidade, condicionalismos político-culturais e exigências de participação do leitor/fruidor.

Finalmente, analisaram-se alguns poemas representativos da Poesia Concreta / Experimental / Visual de autores portugueses e brasileiros.

Palavras-chave: Brasil, Concretismo, Experimentalismo, inovação, lirismo, Modernismo, pintura, poesia, Portugal, ruptura, tradição, vanguarda, Visualismo.

ABSTRACT

Concrete Poetry / Experimental Poetry: Pathways, Labyrinths and Reinventions

This dissertation focuses on portuguese and brazilian Concrete / Experimental / Visual Poetry, contextualizing it in a broader movement, the Modernism. It analyzes trends and dissents, the relationship between both, as well as their close and remote origins. These led to a search for the roots of a key element in this poetry – the visuality – and to the consequent connection with painting and other arts.

On the other hand, this work sought to ascertain to what extent this avant-garde movement was able to broke with tradition and gave reason to those who feared the end of lyricism, or to the criticism that doubted or even denied its poetic quality. Thus, the meaning of poetry and lyricism was evaluated, and it was concluded that it is indeed poetry, although very doubtful to be included in the lyrical genre, due to the hybrid nature that characterizes the experimental poetry.

Then, a possible explanation for a certain marginalization of poetry by writers and literary theorists, and for its lack of popularity, was analyzed, especially in the portuguese case, in light of its complexity, political and cultural constraints, and reader/spectator participation requirements.

Finally, some portuguese and brazilian representative poems of the Concrete / Experimental / Visual Poetry were analyzed.

Keywords: Brazil, Concretism, Experimentalism, inovation, lyricism, Modernism, painting, poetry, Portugal, rupture, tradition, avant-gard, Visualism.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I: Poesia Concreta / Poesia experimental: contextos e conceitos	
1 – Contexto geral do Modernismo	10
2 – Contexto do Concretismo	11
3 – Conceitos: Poesia Experimental? Concreta? Visual?	12
CAPÍTULO II: A Poesia Concreta no Brasil e em Portugal	
1 – A Poesia Concreta no Brasil	
1.1 – Origem e Evolução	16
1.2 – Dissidentes/ Desdobramentos	18
1.3 – Características	24
2 – A Poesia Experimental Portuguesa	25
2.1 – Tipos de poesia experimental	35
CAPÍTULO III: Gênese, rupturas e renovação da tradição	
1 – Raízes da visualidade	37
2 – Influência do cabalismo e do hermetismo- a “língua das aves”, a linguagem dos brasões e os emblemas	41
3 – Rupturas e renovações da tradição	46
CAPÍTULO IV: A Crítica: o que é a Poesia?	
1 – Poesia, lirismo e experimentalismo	51
2 – A crítica no Brasil	58
3 – A crítica em Portugal	59
CAPÍTULO V: Relações entre a poesia de vanguarda portuguesa e brasileira	66

CONCLUSÃO	67
ANÁLISE DE POEMAS	72
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	80
ANEXOS	84

Poetas

chega de poesia

aos deuses

ambrosia

a nós

2ª via

só cabe

homens-sanduíche

anunciar

o que avisam

a vida

é kitsch

e eles

não bisam

Augusto de Campos, *2ª via* (1984)

A vontade de experimentar não é suficiente, mas a recusa da experimentação apenas significa a morte.

Ezra Pound

INTRODUÇÃO

Portugal e o Brasil têm um longo percurso em comum de que manifestam orgulho nas proclamações e discursos oficiais. Mas, na verdade, desde o mítico “grito do Ipiranga”, têm seguido caminhos divergentes que, com algumas intermitências, progressivamente os vão afastando um do outro, como é natural e próprio de qualquer relação pai / filho, quando este cresce e se torna independente. Curiosamente, ambos os países enjeitam essa relação vertical de parentalidade, auto-denominando-se “países irmãos”, o que daria outro estudo que não vem aqui ao caso.

A presente dissertação insere-se no Mestrado em Estudos Lusófonos e, nessa linha, pretende realçar o diálogo, a proximidade de interesses e a interação que se estabeleceram entre os dois países, do ponto de vista literário, através de uma análise dos percursos e labirintos da Poesia Concreta / Experimental, com especial enfoque nos anos 60 a 80, que “explodiu” nas primeiras décadas do século XX – precisamente no momento em que os escritores brasileiros iniciaram um processo de afirmação nacionalista, com a instauração do Modernismo, após a famosa Semana de Arte Moderna, em 1922.

Partindo da contextualização histórico-socio-cultural em que se inserem os dois movimentos experimentalistas, tentou compreender-se a pluralidade de designações para um processo aparentemente idêntico de realização poética, realçando tanto as conexões como as diferenças mais significativas entre a Poesia Concreta / Experimental portuguesa e brasileira, bem como as relações existentes entre as vanguardas de ambos os países, principalmente nos anos iniciais desta prática poética. Por outro lado, através de uma análise dos pressupostos teóricos que as enformam e das raízes próximas e longínquas que reivindicam, nomeadamente a egípcia, a oriental (o ideograma chinês e o haiku japonês), a maneirista-barroca, a simbolista francesa, a joyceana, etc., bem como das relações

antiquíssimas e muito fecundas entre poesia e pintura, pretendeu verificar-se de que modo a poesia experimental concilia o conceito de tradição e a ideia de ruptura inerente a todas as vanguardas. Em seguida interessou compreender até que ponto os poetas concretistas conseguiram alcançar os objectivos que os norteavam - tornar esta poesia uma “arte popular” e intervir na sociedade, despertando-a do marasmo em que vivia - e quais os principais obstáculos que enfrentaram, particularmente no caso português, seguindo-se uma reflexão em torno do conceito de poesia e de lirismo, suscitada por uma das maiores polémicas que esta poesia levantou: a de ser ou não considerada POESIA. Finalmente, na última parte, são apresentadas análises de alguns poemas representativos desta poesia em ambos os países.

Os argumentos para as considerações e conclusões aqui apresentadas baseiam-se essencialmente na análise dos textos teóricos produzidos pelos precursores e principais dinamizadores do movimento em questão, na análise da obra poética que produziram e nos textos dos críticos que sobre ela se debruçaram.

CAPÍTULO I

Poesia Concreta /Poesia Experimental: contextos e conceitos

1- Contexto geral do Modernismo

Para um melhor enquadramento da Poesia Concreta convém contextualizá-la num movimento artístico mais vasto e englobante que atravessou todo o século XX, pôs em causa a relação entre autor e obra, e no qual a Literatura surgiu associada às artes plásticas e por elas influenciada – o Modernismo, caracterizado pelos seus numerosos – ismos (o Construtivismo, o Cubismo, o Expressionismo, o Sensacionismo, o Interseccionismo, etc.). As suas marcas principais são, entre outras, o cosmopolitismo, a liberdade criadora, o verso livre e a irregularidade métrica e estrófica, a simplificação da sintaxe, o aproveitamento dos vocábulos musicais e das imagens visuais.

O conceito de Modernismo é um tanto difuso e difícil de balizar pela sua dispersão geocultural e até pelas suas próprias contradições , encontrando-se na sua base tendências estéticas situadas na transição do século XIX para o século XX: o Decadentismo (que exprimia o tédio, o cansaço e procurava novas sensações), o Parnasianismo (defendendo a “arte pela arte”, contra o subjectivismo romântico) e o Simbolismo (que valorizava a palavra e procurava os seus efeitos musicais). Podemos, portanto, considerar o Modernismo como um movimento abrangente que abriga um variadíssimo leque de propostas conceptuais e estéticas ao qual pertencem movimentos tão díspares como o Cubismo, o Expressionismo, o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, conhecendo nos anos 20-30 a mais fecunda das suas várias fases, pois a esta década costuma estar associada a produção literária de escritores como James Joyce, Ezra Pound, Robert Musil, T. S. Eliot, etc.

Quanto ao Modernismo português, o ano de 1915 e a publicação dos dois primeiros números da revista **Orpheu** (o nº 3, apesar de composto, ficou inédito) constituem os sinais visíveis da sua afirmação, sendo os poetas Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros três dos seus maiores representantes. Relativamente ao Brasil, este movimento eclodiu um pouco mais tarde, durante a chamada Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, proclamando uma arte nova e uma nova consciência da realidade brasileira, traduzida num exacerbado

nacionalismo. No tocante à poesia, Mário de Andrade, em *A Escrava que não é Isaura*, anunciou metaforicamente que o Modernismo ia libertar a “escrava” (a poesia), propondo o verso livre e a abolição de regras minuciosas, cerceadoras da liberdade de criação. Porém, o século XX, embora cultivando o versilibrismo, conheceu poesia de diversas vertentes e cultivou outras modalidades, nomeadamente com a geração de 45, marcada pelo lirismo metafísico e o rigor formal.

Se o movimento modernista brasileiro nem sempre se mostra uniforme, apresentando características do Modernismo europeu, mas também traços específicos deste período no Brasil, o seu propósito, porém, é comum ao de todos os movimentos modernistas europeus: chocar, ‘abanar’ toda uma arte tradicional, repudiando os seus valores estéticos, com um desprezo manifesto pelos aspectos formais tradicionais e uma grande valorização da liberdade expressiva. Nele destacaram-se personalidades como Mário e Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Ronald de Carvalho, entre outros. Por sua vez, as vanguardas dos anos 60, nomeadamente o Concretismo e o movimento Praxis, vão retomar os ideais da Semana de Arte Moderna, reabilitando ambos Oswald de Andrade.

2- Contexto do Concretismo

Integrado no contexto geral do Modernismo, surge o Concretismo, um movimento artístico internacional, que aconteceu em simultâneo em várias partes do mundo: Alemanha, França, Estados Unidos da América, Inglaterra, Escócia, Brasil, etc., tendo sido extensivo a outras artes para além da literatura, como a pintura (abstraccionismo e geometrismo), com Picasso, Mondrian, Paul Klee, Volpi; a escultura: Giacometti, Calder; o cinema (nouvelle vague): Resnais, Godard, Antonioni; a música: Webern, Boulez; o desenho industrial: Bauhaus, Ulm.

Foi Theo Van Doesburg quem, em 1930, usou pela primeira vez a expressão arte concreta, referindo-se, nas artes plásticas, a toda a arte não figurativa. Nessa altura, essa expressão foi adoptada por artistas, críticos e teóricos, não a distinguindo de arte abstracta. Só a partir de 1936 é que Max Bill estabeleceu a diferença entre arte abstracta e arte concreta, ao apresentar o seu conceito de uma arte objectiva, baseada em problemas matemáticos.

Na década de 50 do século XX, quando a Europa iniciava a sua recuperação económica e política, após a Segunda Guerra Mundial, todo o sistema internacional sofreu enormes mudanças no âmbito social, político, económico, científico e tecnológico - foi nesta década que Peter Goldmark inventou o 'Long-play', que Einstein expandiu a Teoria da Relatividade, que a URSS colocou em órbita um satélite artificial na lua, o Sputnik.

Portanto, os avanços tecnológicos provocaram alterações nas relações internacionais e também se repercutiram na música, na literatura, nas artes plásticas e até nas mais recentes artes do século XX, o cinema e a fotografia, todas elas viradas para um certo radicalismo.

Em termos estritamente literários, que são os que mais nos interessam no presente trabalho, podemos afirmar que o início do Concretismo dá-se simultaneamente em São Paulo, com os irmãos Campos e Décio Pignatary, e na Suíça, com o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, cujo encontro, em 1955, foi essencial para a definição dessa poesia como uma corrente literária internacional. Podemos afirmar também que a poesia concreta tem como um dos traços mais distintivos a sua atenção ao formato visual do texto, sendo a sua matéria uma linguagem extremamente frugal: palavras reduzidas aos seus elementos constituintes - morfemas, fonemas. Nalguns casos, embora seja utilizada matéria não linguística em vez da linguagem, esses objectos acabam por se relacionar com o valor semântico das palavras e sugerir o seu significado.

3- Conceitos: Poesia Experimental? Poesia Concreta? Poesia Poesia Visual?

Apesar de em Portugal ter prevalecido genericamente a designação de Poesia Experimental e de a expressão Poesia Concreta, usada pelos poetas brasileiros, ser a mais consensual neste movimento internacional, a verdade é que não existe um termo único e universalmente aceite.

Puede darse el caso de que um mismo termino sea aplicado a objetos de diferentes características o, por el contrario, que a um mismo tipo de objetos sea calificado arbitrariamente atribuyéndole denominaciones diferentes. Tan solo algunos vocablos como, por ejemplo, "concretismo" gozan de un cierto reconocimiento – aunque no tanto de definición -, (...)¹

¹ VEGA, Gustavo – **Qué es eso de la poesía visual**, texto apresentado no Encuentro Internacional de Poesia Visual, Sonora y Experimental em Buenos Aires, Set 2004

Este facto prende-se com uma certa marginalidade desta poesia relativamente aos cânones literários, em parte proveniente da dificuldade em “arrumá-la” num determinado género literário, dificuldade inerente à interdisciplinaridade em que radica, ou seja, ao seu carácter híbrido, pois conjuga signos verbais e não verbais e nem sempre recorre à página impressa para se exprimir e exhibir. Daí a designação de poesia “intersemiótica” ou “intermédia”, proposta por Pedro Reis:

A utilização do termo “intermédia”, para designar o domínio que abrange a poesia concreta, pode justificar-se na medida em que a poesia concreta utilizou diferentes ‘media’ na sua produção e apresentação. (...) Os textos concretos são, pois, sempre, ou quase sempre, intercódigos ou intersemióticos, já que recorrem a códigos de diferentes sistemas sígnicos, mas são também frequentemente “intermédia” por utilizarem, de facto, diferentes ‘media’ que não exclusivamente a tradicional página impressa (...)²

Na verdade, a Poesia Visual, que segundo variados e incontestados testemunhos remonta à mais longínqua antiguidade, pode ser entendida como o resultado de um cruzamento entre a poesia e as artes visuais ou como uma intercepção entre a escrita e o desenho, considerando-se que aquela são palavras desenhadas, com mais ou menos talento. Esta poesia pretende que um mesmo texto veicule várias leituras e remete para a origem da própria escrita, ou seja, para a relação antiga entre imagem e escrita. Portanto, muitos séculos depois do início das experiências com textos-imagens, que tiveram continuidade, embora com renovações, reinvenções e algumas rupturas com o passado, nos poemas visuais que surgem a partir do século XX com os futuristas, os dadaístas e os surrealistas - pois todos eles procuraram libertar-se da estrutura sintáctica tradicional – chega-se ao poema concreto, aquele em que essas experiências atingiram mais radicalismo.

O termo “poesia concreta” surgiu dum encontro em Ulm, em 1955, de Décio Pignatari e Eugen Gomringer. Após esse encontro foi anunciada a formação de um grupo internacional de poesia concreta, com a finalidade de aprofundar a investigação e o trabalho de cada um dos seus membros. Embora houvesse traços comuns que aproximavam o trabalho destes autores e o de outros escritores próximos deles, havia também grandes diferenças, devido às fontes a que cada um

² REIS, Pedro - **Poesia Concreta: Uma Prática Intersemiótica**. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1988, p.135

recorria, às especificidades das suas práticas poéticas e até aos pressupostos ideológicos que cada qual defendia. Estes factos conduziram a uma ampla produção teórica ao longo de toda a década de 60.³

Pierre Garnier⁴, encantado com as possibilidades que se lhe ofereciam de “reinventar um mundo” :

J'ai débarrassé la poésie des phrases, des mots, des articulations. J'ai agrandie jusqu'au souffle. (...) à partir de ce souffle peuvent naître un autre corps, un autre esprit, une autre langue, une autre pensée - / Je puis réinventer un monde et me réinventer”⁵

lançou, em 1962, o movimento da poesia experimental em França, o qual designou por “espacialismo” e redigiu um manifesto, publicado no número 32 da revista *Les Lettres*, em que apresentava definições de vários tipos de poesia experimental, sendo que a mais abrangente era a de poesia concreta

Este manifesto da poesia concreta foi assinado por poetas oriundos da Suíça, Alemanha, Escócia, Inglaterra, Brasil, França, Finlândia, Japão, Estados Unidos, Áustria, Bélgica, Checoslováquia e Portugal – pelo poeta e ensaísta Eugénio de Melo e Castro. Aliás, este mesmo autor, que posteriormente considerou mais ajustado o termo poesia experimental, inicialmente, também optou pela designação poesia concreta, como ficou explícito na feira do livro de Lisboa, aquando do lançamento da obra **Ideogramas**, na qual proferiu as seguintes palavras:

“Venho falar-vos da mais recente Poesia Portuguesa e, em particular, da Poesia Concreta – pois Guimarães Editores vai lançar, nesta mesma Feira do Livro, um volume de Poesia Concreta de que sou o Autor.” (1962)

Gomringer aderiu à terminologia Poesia Concreta, considerando-a uma espécie de guarda-chuva que inclui várias práticas ou experiências:

Concrete Poetry “is the general term which includes a large number of poetic-linguistic experiments characterized – whether constellation, ideogram, stochastic poetry, etc., - by conscious study of the material and the structure (...): material means the sum of all the signs with which we make poems. Today you find

³ Cfr DRUCKER, Johanna - **Figuring the Word: essays on books, writing and visual poetics**. Nova iorque: Granary Books, 1998, p.110

⁴ ANEXO I

⁵ GARNIER, Pierre - Un Art Nouveau: la sonie. **Les Lettres**, n° 32

*concrete poetry in Japan, Brazil, Portugal, Paris, Switzerland, Austria and Germany.*⁶

Clemente Padín faz uma síntese destes três conceitos ao afirmar que a Poesia Concreta é tão-somente uma tendência da Poesia Visual a qual, por sua vez, entronca na Poesia Experimental:

De acuerdo a la clasificación de Jakobson las palabras tienen que estar determinantemente en función poética para que puedan constituirse en arte (poesía). Bajo este punto de vista la poesía concreta no es más que una tendencia de la poesía visual com sus principios claramente establecidos por sus creadores pero insertos en la tradición de la poesía visual, entendida esta como una forma artística que se vale del lenguaje verbal enfatizando, sobre todo, sus formas de expresión visuales. Conviene acotar que la propia poesía visual es del gran tronco de la poesía experimental (...) (2006)

Em suma, e para concluir, não há diferenças significativas que expliquem as várias designações, mas existe alguma preferência pela terminologia poesia concreta. Na verdade, enquanto uns, próximos da vertente estrutural, recorriam mais à palavra, outros, mais próximos das artes plásticas, valorizavam sobretudo a imagem; alguns preferiram o caligrama, outros o ideograma, etc., mas todos eles recusaram o espartilho e a lógica das regras gramaticais e versificatórias, ocupando inovadoramente o espaço em branco da folha, e todos valorizaram sobremaneira o significante. Afinal, como diz Padín, todos entroncam na poesia experimental, aliás toda a poesia, como toda a arte, é experimental, no sentido em que procura ser original, diferente do já feito e do já dito.

⁶ GOMRINGER, Eugen, - From line to constellation. [Trad. Mike Weaver], **Image** (Nov. / Dez 1964)

CAPÍTULO II

A Poesia Concreta no Brasil e em Portugal

1- A Poesia Concreta no Brasil

1.1- Origem e evolução

Em 1952 forma-se o grupo de pintores concretos de São Paulo, liderado por Waldemar Correia, que lançam um polémico manifesto intitulado **Ruptura**. A este grupo aliam-se os poetas do grupo **Noigandres**, revista-livro fundada em São Paulo pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, em 1952. Das actividades deste grupo surgiria, entre 1953 e 1956, o movimento da Poesia Concreta cujo lançamento público ocorreu na Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1956, e na qual participaram poetas e artistas plásticos de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Nessa altura, no Brasil, vivia-se uma época de democratização e de desenvolvimento económico, intensificado durante a presidência de Juscelino Kubitschek (1956-1960) com os seus Planos de Metas para a modernização do país, que provocaram um enorme crescimento industrial e desembocaram na realização de grandes obras, como a construção de Brasília. Ora, segundo Philadelpho Menezes, a Poesia Concreta estava profundamente associada ao movimento desenvolvimentista do país, recordando ele que o principal texto da Poesia Concreta - Plano Piloto para a Poesia Concreta⁷ - constitui uma transcrição assumida do Plano Piloto para a Construção de Brasília, elaborado por Lúcio Costa e Óscar Niemeyer. Os anos em que Juscelino exerceu a presidência foram, pois, repletos de uma verdadeira euforia política e económica, com repercussões culturais, nomeadamente no grande apoio dado à actividade editorial. Foi também neste período que a sociedade brasileira abandonou decisivamente o seu carácter rural, pois pela primeira vez na sua história, as massas citadinas emergiam no cenário político e a urbe transformava-se definitivamente no centro decisório da vida nacional. As cidades cresceram rápida e desmesuradamente e os automóveis, enquanto máquinas de aceleração e velocidade, tornaram-se o símbolo desta presidência. Portanto, a vida cada vez mais agitada exigia novas formas de

⁷ ANEXO II

expressão e a Poesia Concreta tentou representar esses progressos tecnológicos e identificar-se com a comunicação de massas. Alguns artistas apresentaram composições inspiradas nas demonstrações mais emblemáticas da modernidade, como por exemplo nos painéis e “néons” publicitários que se multiplicavam pelas ruas.

As propostas dos concretistas aparecerão no já referido Plano Piloto para a Poesia Concreta, publicado em 1958, onde os seus iniciadores, os mencionados irmãos Campos e Décio Pignatari, elencam entre os seus precursores e influenciadores Oswald de Andrade, do movimento Antropofágico, figura-chave da primeira fase Modernista, e João Cabral de Melo Neto, um concretista “avant la lettre” pois pertencia à Geração de 45, mas tinha criado uma “arquitetura funcional do verso” que se aproximava dos princípios do Concretismo, com a sua poesia seca, anti-sentimental, com a qual visava uma maior concretude da palavra. Porém, o ponto de partida reclamado pelos teóricos do Concretismo é o poema “Un coup de dés jamais abolira le hasard”, de Mallarmé; depois o Futurismo de Maiakovski, Marinetti, com as suas palavras em liberdade, isto é, livres da sintaxe; os Caligrammes, de Apollinaire; o imagismo e a escrita sincopada de Ezra Pound, fortemente influenciada pelo haiku japonês⁸ – essa forma poética de três versos curtos que pretende captar um momento, privilegiando a descrição visual e o estilo conciso; as reduções silábicas de Cummings; a desintegração sintáctico-semântica de James Joyce. Mais remotamente, porém, esta poesia remontaria aos poetas gregos alexandrinos e depois aos romanos. Se estes são os arquétipos literários de que, segundo alguns, se apropriaram indevidamente os teóricos do Concretismo, há quem veja na poesia brasileira remotas afinidades com o geometrismo da cerâmica e dos motivos da pintura corporal indígena, assim como com o pré-Cubismo das esculturas e objectos religiosos africanos.

Por sua vez, a poesia concreta influenciou o design, sobretudo na obra de Alexandre Wollner e Geraldo de Barros; a publicidade (Fiaminghi, Pignatari, Mavignier); a reformulação visual da imprensa (no **Jornal do Brasil**, por exemplo); a música de vanguarda, cujos compositores publicaram o seu manifesto no número três da revista **Invenção**, em 1963; a nova música popular (movimento **Tropicalista**, de Caetano Veloso e Gilberto Gil).

⁸ ANEXO III

A Poesia Concreta brasileira, segundo Paulo Franchetti (2001), “passará por várias fases ou momentos programáticos” (...), indo a primeira até ao fim dos anos 60, geralmente designada por “fase ortodoxa”. Nesta é privilegiada a vertente verbal e estrutural, pois a elaboração dos poemas rege-se por uma estrutura rigorosamente simétrica e geométrica, pretendendo-se que o texto seja uma comunicação de formas e não de conteúdos; a segunda, a partir de 1961, com a republicação do Plano Piloto que recebeu um post-scriptum constituído por uma frase de Maiakovski (“sem forma revolucionária não há arte revolucionária”), é normalmente denominada por “fase do sujeito participante” (...), “ou seja, as estruturas geométricas passam a nomear temas sociais como a fome, a greve, o lucro, a servidão, etc.”(...), deixando de ser a “comunicação de formas” o objectivo exclusivo do poema. A partir de meados dos anos 60, ao mesmo tempo que atingia o auge e tomava conhecimento de outros adeptos da voga experimentalista em muitos países, a poesia concreta brasileira, ou melhor, os seus principais promotores, começaram a perder o entusiasmo e impulso inovador. Enveredaram por caminhos próprios e desenvolveram projectos individuais: Haroldo de Campos retomou o verso espacializado à maneira de “Un coup de dés”, de Mallarmé; Décio Pignatari desenvolveu o poema semiótico, semelhante aos ideogramas chineses e composto de puras formas geométricas, com uma legenda, que designou de “chave léxica”; Augusto de Campos enfatizou a visualidade, o som e a cor, recorrendo às novas tecnologias, e depois “passou a construir “popcretos”, isto é, objectos visuais baseados nos processos da colagem da arte pop.” (...) e adoptou outros procedimentos que o afastavam cada vez mais da fase inicial do movimento.

No entanto, é bom lembrar, que nenhum deles se afastou definitivamente do experimentalismo.

1.2- Dissidentes / Desdobramentos

- Neoconcretismo

O poeta maranhense Ferreira Gullar, que fora expressamente convidado por Augusto de Campos para a I Exposição Nacional de Arte Concreta, da iniciativa de pintores e escultores, que também integraram nela poetas, protagoniza a primeira dissidência no movimento Concretista em 1958, a ele se associando

Reinaldo Jardim e o crítico Oliveira Bastos, entre outros, que assinariam o Manifesto Neoconcreto, publicado no **Jornal de Brasil**. Esta cisão foi motivada pela publicação do ensaio “Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição”, pois deixaram de se identificar com as posições do grupo paulista, defendendo, ao contrário destes, uma poesia “subjectivista e intuitiva”, em parte justificada pela diferença de formação deste grupo, principalmente do seu porta-voz e teórico Ferreira Gullar. Os poetas do recém-formado movimento Neoconcreto repudiavam o cientifismo em arte e consideravam que o Concretismo tinha sido conduzido a um exacerbado racionalismo e mecanicismo. Por isso, em vez de acentuarem as relações mecânicas entre as palavras, procuravam mostrar o vazio entre elas, o silêncio. Por outro lado, recusavam o poema como “objecto útil”, propondo o poema como “não-objecto”, que apelava à participação do público, intenção também perseguida pelo movimento Praxis, numa clara antecipação das futuras performances e instalações.

O movimento Neoconcreto durou de 1959 a 1961. Após esse período, Gullar renunciou à poesia de vanguarda e inflectiu para uma literatura de cariz político-militante, passando a veicular a mensagem em códigos modernos, mas com a estrutura tradicional do verso, que os Concretistas esconjuravam. Exemplos desta nova fase são: “João Boa-Morte”, “Cabra Marcado para Morrer”, “Quem matou Aparecida” e “A Luta Corporal”.

Exemplo de um poema neoconcreto, de Ferreira Gullar, inspirado no Gestaltismo ou Teoria da Forma (o espaço em branco que rodeia as palavras representa o silêncio):

verde verde verde
verde verde verde
verde verde verde
verde verde verde erva

-Poesia-Praxis

Em 1962 surgiu outra dissidência do movimento Concretista inicial, designado poesia-práxis. Mário Chamie, com as suas obras “Lavra-Lavra” (1962), “Indústria” (1967) e “Objecto Selvagem” (1977), torna-se o poeta e teórico mais activo deste movimento. A poética do grupo praxis vincula a palavra e o contexto extra linguístico e defende que a poesia devia passar por um processo de prática social. Assim, apresenta como principais características do poema o seu desenvolvimento paralelístico e o seu carácter participante ou social, denunciando a exploração a que os operários e camponeses estavam sujeitos, como consequência da industrialização e as exigências do capitalismo. Enfim, retoma a valorização do conteúdo que fora suplantado pela valorização das formas pelos Concretistas. Segundo Chamie, o autor praxis não escreve sobre temas. Ele parte de

“áreas” (seja um facto externo ou emoção), procurando conhecer todos os significados e contradições possíveis e atuantes dessas áreas, através de elementos sensíveis que conferem a elas realidade e existência (...) de vez que, na medida em que o autor partiu da área e de seu vocabulário para chegar a um texto, o leitor pode praticar o mesmo processamento a partir do levantamento de uma dada área.

(de um depoimento do autor, 1967)⁹

O objectivo de Praxis, como demonstra o seu “Manifesto Didático”, é uma poesia que tenha em linha de conta o acto de compor o poema, uma determinada área da realidade e o inerente vocabulário, e o acto de ler, pressupondo um leitor que participe na própria criação do poema. A diferença mais evidente relativamente ao Concretismo encontra-se na sintaxe, pois o grupo Noigandres procurava uma sintaxe analógica e paractática, para romper com o discursivismo, e a poesia-praxis explora ainda as relações lógicas da linguagem, embora procurando ultrapassar a estrutura lógico-discursiva. Por outro lado, preocupa-se, como já foi dito, com os problemas imediatos da realidade nacional, como a desumanidade da moderna vida cidadina.

O Poema “Agiotagem”, de Mário Chamie, a seguir transcrito, explora o vocabulário relacionado com uma área da realidade sócio- económica inerente ao sistema capitalista, mas velha de séculos. Este sistema tornou-a uma prática comum

⁹ BANDEIRA, Manuel ; AYALA, Walmir - **Poesia da Fase Moderna. Depois do Modernismo.** Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1967, p. 25

através de respeitáveis instituições bancárias, porém, o autor pretende mostrar que essa capa de seriedade não a afasta da prática antiga e condenável da agiotagem, ou seja, do materialismo e da exploração. Todo o vocabulário desse campo semântico está presente no poema: a “percentagem” que acresce ao “empréstimo” devido ao “juro”, que corresponde ao antigo “dízimo”; o “prazo” de pagamento deste e o respectivo juro de “mora” caso se atrase. Finalmente, a “nota”- aquilo que apenas interessa ao “agiota”.

AGIOTAGEM

um

dois

três

o juro: o prazo

o pôr / o cento / o mês / o ágio

porcentágio

dez

cem

mil

o lucro: o dízimo

o ágio / a mora / a monta em péssimo

e m p r é s t i m o.

muito

nada

tudo

a quebra: a sobra

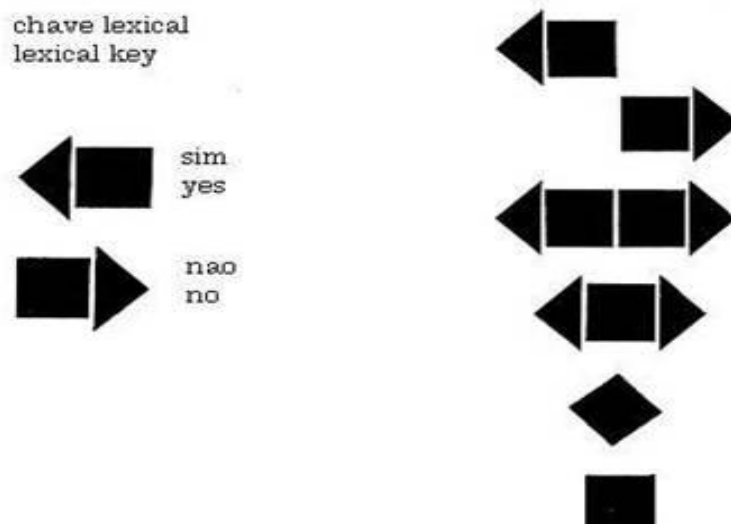
a monta / o pé / o cento / a quota

h a j a n o t a

agiota

- Poema código ou semiótico

Em 1964, Décio Pignatari e Luíz Ângelo Pinto lançaram o poema-código ou semiótico, predominantemente visual, incorporando outras linguagens e montando um texto à maneira dadaísta. É analógico, à semelhança dos ideogramas chineses, e opõe-se ao espaço estrutural dos poemas concretos do grupo Noigandres, enfatizando o processo em vez da estrutura. Geralmente o poema semiótico apresentava uma chave léxica para a sua descodificação. Exemplo:

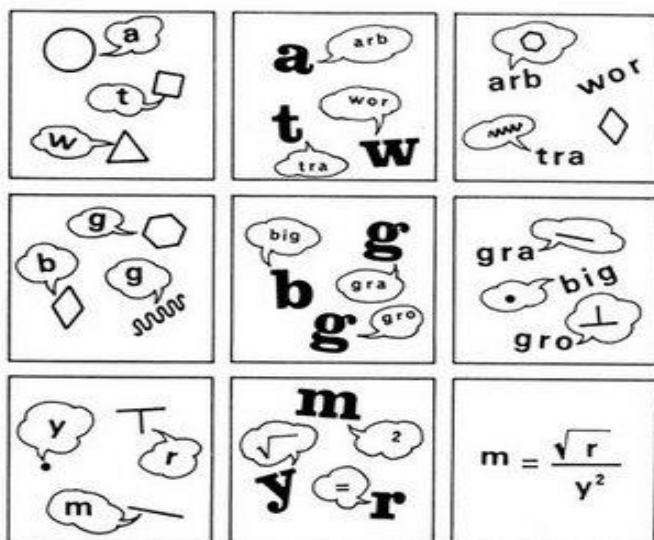


- Poema-Processo

Em 1967 surge o manifesto do Poema-Processo, que se define por buscar “uma posição radical dentro da poesia de vanguarda”. Trata-se de outra variante ou desdobramento do Concretismo, criado por Wladimir Dias Pino, um dos participantes na Exposição de 1956, e Álvaro de Sá. O poema-processo caracteriza-se desde o início pelo lugar secundário que ocupa a palavra, utilizando sobretudo signos visuais. “(...) o poema-processo visa, em última análise, a uma poesia sem palavras,” (FRANCHETTI: 2001)

Mas, tanto quanto o Concretismo (senão mais), que lhe serviu de modelo, ao menos como força propulsora, associou-se estritamente às artes plásticas no seu projeto, dificultando em muitos aspectos o enquadramento no perímetro das Letras.¹⁰

¹⁰ MOISÉS, Massaud, - **História da Literatura Brasileira, Vol. III, Modernismo**. São Paulo: Cultrix, 2001, p.338



Poema-processo

- Poesia Visual

A partir dos anos 70, surge a poesia visual e apresenta-se como mais um desdobramento da poesia concreta, com influências também dos outros desdobramentos, mas não é acompanhada de manifestos nem se pode definir propriamente como um movimento. Coloca a visualidade no centro da sua produção, utilizando todo o tipo de recursos e tendências (caligramática, ideogramática, geométrica ou abstracta) não excluindo as possibilidades verbais, sonoras, etc. Segundo Omar Khouri (2006), teve “lugar numa época de pós-Modernidade, ou pós-utopia, como quis Haroldo Campos”(…). “ A denominação Poesia visual, em última instância, é incompleta, insuficiente, quando não errónea, (...), por isso , “O melhor seria chamar essa de Poesia Intersemiótica/Intermídia da Era Pós-Verso”



Poema visual

1.3 Características

Os criadores da Poesia Concreta apresentaram o poema-objecto, procurando “abolir a tirania do verso” e valorizar o espaço gráfico e o significante,

em detrimento do significado. Recorreram a aliterações, paranomásias, caracteres tipográficos variados, diagramas, etc. Os concretistas opõem-se às formas tradicionais dos versos, que consideram desgastadas, mas também procuram fugir da tradição dos poemas visuais em que a disposição do texto se assemelha à forma do objecto que descreve, a qual, por ser muito evidente, consideram empobrecedora. Augusto de Campos, por exemplo, considera a escrita caligramática de Apollinaire inferior à de Mallarmé, em termos de inventividade:

Se o poema é sobre a chuva (“Il Pleut”), as palavras se dispõem em 5 linhas oblíquas. Composições em forma de coração, relógio, gravata, coroa se sucedem em Caligrammes. É certo que se pode indagar aqui o valor sugestivo de uma relação fisiognómica entre as palavras e o objeto por elas representado, à qual o próprio Mallarmé não teria sido indiferente. Mas ainda assim cumpre fazer uma distinção qualitativa. No poema de Mallarmé [Un coup de dés] as miragens gráficas do naufrágio e da constelação se insinuam ténue, naturalmente, com a mesma naturalidade e discreção com que apenas dois traços podem configurar o ideograma chinês para a palavra homem. Da mesma forma, os melhores efeitos gráficos de Cummings, almejando a uma espécie de sinestesia do movimento, emergem das palavras mesmas, partem de dentro para fora do poema. Já em Apollinaire a estrutura é evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras, que tomam a forma do recipiente mas não são alteradas por ele. Isso retira grande parte do vigor e da riqueza fisiognómica que possam ter os ‘caligramas’, em que pese a graça e o “humor visual” com que sempre são ‘desenhados’ por Apollinaire.¹¹

Outro traço característico do poema-objecto é a sua natureza de ideograma, definido no Plano Piloto como sendo “um método de compor baseado na justaposição directa-analógica e não lógico-discursiva de elementos, sendo um poema um ‘objecto’ concreto passível de manipulação e permitindo várias leituras” (de cima para baixo, da direita para a esquerda, em diagonal, etc.) Ao ideograma concreto Gomringer preferiu chamar “constelação”. De facto, ao enfatizar a dimensão espacial no poema, a poesia concreta aproxima-se da pintura e, ao usar um processo relacional, uma sintaxe paractática e justapositiva e uma aglutinação de elementos geradores de novas relações e sentidos, aproxima-se do ideograma. Verdadeiramente, a poesia, a estrofe tradicional, sempre recorreu a uma ocupação do espaço diferente da prosa, que visualmente as distinguiu de imediato. De acordo com Roman Jakobson ainda podemos ir mais longe quanto à importância que o espaço sempre teve, pois ele defende que, como na maior parte das línguas ocidentais a ordem de colocação das palavras na frase não é arbitrária, sendo

¹¹ CAMPOS, Augusto de - Pontos – periferia – poesia concreta. **Teoria da Poesia Concreta**, p. 22

preciso seguir uma determinada hierarquia gramatical, sem a qual a linguagem se torna incompreensível, então a própria linguagem não prescinde do espaço:

Se, quase em todas as línguas (...), a única ordem – ou pelo menos a ordem fundamental predominante – nas frases enunciativas que comportam um sujeito e um objecto nominais, é uma ordem na qual aquele precede este, é evidente que este processo gramatical reflecte a hierarquia dos conceitos gramaticais.¹²

A novidade, então, foi a enorme relevância e significado que o espaço adquiriu, designadamente o espaço em branco da página, passando os poetas a valorizar muito esta dimensão espacial e, tendencialmente, a abolir a temporal-discursivo-linear. Por isso, podemos afirmar que a poesia concreta foi inovadora.

Alfredo Bosi, na sua **História Concisa**, elencou seis aspectos em que o poema concreto inovou, a saber:

- a) *Semântico*, com a utilização dos “ideogramas”, que apelavam à comunicação não verbal, com recurso à polissemia e o uso de trocadilhos e de “nonsense”;
- b) *Sintáctico*, com o ilhamento ou atomização das partes do discurso; a justaposição; a ruptura com a sintaxe da proposição e a redistribuição de elementos;
- c) *Lexical*, através do uso de substantivos concretos, neologismos, estrangeirismos e siglas;
- d) *Morfológico*, com a desintegração do sintagma nos seus morfemas, separação dos prefixos, dos radicais, dos sufixos; uso intensivo de morfemas;
- e) *Fonético*, através do uso de aliterações, assonâncias, jogos sonoros, preferências pelas consoantes e grupos delas;
- f) *Topográfico*, com a abolição do verso, a não-linearidade, a ausência de pontuação, as “constelações”, o uso construtivo dos espaços brancos.

2- A Poesia Experimental Portuguesa

Quanto a Portugal, segundo Melo e Castro, nunca houve um grupo organizado de poetas concretos como existiu no Brasil e noutros países europeus. O que caracteriza estes poetas é a atitude experimental em relação à poesia, ou seja, uma atitude de investigação “ (...) Assente 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”. (HATHERLY: 1981, p. 113)

¹² JACOBSON, Roman - A la Recherche de l'Essence du Langage. **Problèmes du Langage**. Paris: Gallimard, 1966, p.29

Esta poesia encontra-se pela primeira vez referida nos dois **Cadernos Antológicos da Poesia Experimental**, publicados em 1964 e 1966, embora o trabalho sobre a estrutura da linguagem, da escrita, da organização espacial do poema e do fenómeno poético tivesse começado muito antes, como se verifica no poema “Bebi”, de Salette Tavares, inserido na colectânea **Espelho Cego**, de 1957, neste caso através do uso da substantivação:

Bebi
Eu te bebi
Meu leite vinho destino
Meus braços cabelos sonhos
Em manhãs de desatino

Ou neste poema de Ana Hatherly, o primeiro poema concreto, segundo a própria, de 1959, totalmente constituído por substantivos e com recurso à sintaxe espacial.

	poeta	
arca		seta
haste		agulha
	chama	
faúlha		cisco
limo		limbo
inferno		montanha
	flor	
	amor	
seta		arca
	poeta	

A designação, controversa, de Movimento da Poesia Experimental Portuguesa, abreviado como PO.EX. é da responsabilidade de Herberto Helder e de António Aragão que decidiram fazer uma revista de Poesia Experimental, tendo convidado vários poetas para nela colaborarem, entre os quais, Ernesto Melo e Castro, Salette Tavares, António Ramos Rosa, António Barahona da Fonseca e José-Alberto Marques, um dos primeiros a publicar um poema experimental, em Portugal. Assim terá nascido o primeiro número da revista Experimental a qual terá

provocado um grande “escândalo” aquando do seu lançamento na galeria Divulgação.¹³

Segundo Melo e Castro, o que impediu a formação de um grupo coeso e organizado em parte terá origem na idade dos seus membros (já quase todos tinham mais de 30 anos e obra publicada) e outra parte na formação dos seus intervenientes: António Aragão formou-se em Itália e Paris, Melo e Castro em Inglaterra, Ana Hatherly na Suíça e Paris, Salette Tavares também em França, Herberto Helder e Barahona da Fonseca, em Portugal.

Um dado incontornável deste grupo Experimental dos anos 60 é a sua mobilização em torno da contestação à crítica literária vigente, denunciando a sua incompreensão do novo fenómeno poético que atribuía, em parte, ao clima de repressão política em que o país vivia. Portanto, um dos aspectos assumidos pelo Experimentalismo português foi a contestação e denúncia da situação sócio-política e do marasmo cultural da sociedade da época, resultante de décadas de estagnação política, que se reflectiam na recepção das propostas inovadoras e na própria criatividade dos artistas.

Esta poesia aparece no início da década de 60, inserida no movimento internacional da segunda geração experimental, sendo a primeira geração, como já foi referido, constituída pelo suíço Eugen Gomringer e pelo grupo Noigandres, de São Paulo. Mas é também herdeira do Barroco, do Futurismo e do Surrealismo português, em virtude das preocupações que os escritores destes movimentos revelaram com a exploração da linguagem, a procura da palavra certa e a libertação da estrutura sintáctica tradicional, com as quais abriram caminho à poesia experimental. Por outro lado, no entanto, os concretistas rejeitam o subjectivismo da tendência onírico-psicologista e do automatismo surrealista, baseado na prevalência da noção de autor e de individualidade, em voga naquela época, assim como rejeitam o nacionalismo futurista português, ou o discurso ideológico do Neo-realismo. Ao invés disso, os experimentalistas propõem uma atenção centrada na palavra como valor absoluto e substantivo - o poema volta-se para si mesmo, tentando expor a nudez dos materiais que usa, ou seja, a própria linguagem; o sujeito desaparece, ou deixa de ocupar um lugar estável; valoriza-se o objectivismo, o trabalho colectivo, o internacionalismo - daí a criação de uma rede de

¹³ Cfr entrevista de Melo e Castro a Raquel Monteiro - **Página Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa** - <http://po-ex.net/index>, captado em 24/09/2010

comunicação entre os diferentes núcleos de poesia experimental à escala mundial (América do Norte e do Sul, Europa, Japão). Verifica-se uma influência da Teoria da Informação (segundo a qual, quanto mais elevada for a desorganização estrutural, maior é o grau de informação e a probabilidade semântica) e uma aproximação ao cientismo, por isso uma das principais influências da poesia experimental, sobretudo na primeira fase, que vai até fins dos anos 70, em que é privilegiado o jogo combinatório, encontra-se nas experiências matemático-combinatórias de Max Bense, um dos teóricos que “inspira” fortemente a PO.EX, em especial Melo e Castro. Aliás, **A PROPOSIÇÃO 2.01 – Poesia Experimental**, de 1965, da autoria de Melo e Castro, o primeiro livro português inteiramente dedicado ao Concretismo, apresenta mesmo uma epigrafe de Max Bense, o qual também é citado por Ana Hatherly: “Nele é abordada uma área da literatura que em parte das artes plásticas. A terminologia por nós adoptada para designar antologiadados que pertencem a essa área - textos visuais (...) apoia-se numa proposta de Max Bense.”¹⁴

Um exemplo da utilização de elementos estatístico-probabilísticos da poesia concreta portuguesa encontra-se no “Soneto Soma 14X”, de Melo e Castro

Soneto Soma 14X

1 4 3 4 2
 2 3 3 0 6
 4 1 6 1 2
 3 2 2 1 6

5 0 0 1 8
 2 1 2 5 4
 1 4 0 1 8
 3 2 4 1 4

3 1 2 3 5
 5 4 1 2 2
 3 0 4 2 5

4 3 3 1 3
 5 1 2 1 5
 8 9 3 5 3

Este poema que, pela sua forma, imediatamente visualizamos como um soneto, é composto de algarismos cuja soma em cada verso totaliza 14, o número de

¹⁴ HATHERLY, Ana- **A Experiência do Prodígio**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983

versos total típico dos sonetos. A “chave de ouro”, que costuma ser o último terceto ou o dístico, no caso do soneto inglês, aqui é o último verso, pois a soma dos seus algarismos dá o dobro da dos outros versos - 28 - pretendendo assim mostrar a sua importância na economia do poema. A “rima” é cruzada nas quadras e interpolada nos tercetos.

Decerto a intenção do autor foi, por um lado, demonstrar o rigor na poesia experimental, reduzindo o soneto à sua estrutura básica e possibilitando recriá-lo, com nova forma. Por outro lado, denunciar a rigidez, a padronização do acto poético, através de uma das formas mais emblemáticas do Classicismo, que continuou persistentemente a ser cultivado ao longo dos séculos e, finalmente, estabelecer uma relação entre duas linguagens – a matemática e a poética.¹⁵

O já mencionado cientifismo dos Experimentalistas foi um dos aspectos mais chocantes para o público e para a crítica de então, sobretudo a ênfase dada ao processo criativo, que era privilegiado em detrimento do objecto produzido e exigia uma participação activa do leitor. Ora num país com uma tão antiga e arraigada tradição lírica, a assumpção de uma atitude anti-lírica e a produção de textos e objectos ao arpejo dos hábitos, tendências e gostos aceites, tornava-se de difícil e até perigosa aceitação, pois era, claramente, um acto de subversão política. Efectivamente, a intenção dos poetas experimentalistas era lutar contra a corrente dos padrões literários estabelecidos, e era também opor-se a um regime fechado ao novo, insurgindo-se contra ele ao atacar o *status quo* sociocultural e os hábitos instalados de aceitação e consumo do objecto artístico.

Para além da influência brasileira e germano-suíça, é também muito significativa a influência da caligrafia ideogramática chinesa e a sedução pela poética rigorosa do haiku¹⁶ japonês (frequentemente designado por haikai – plural de haiku - pelos poetas de expressão portuguesa), que chegou ao ocidente por duas

15 No **Caderno de Anotações**, 2005, Jayro Luna faz a análise deste soneto:

O soneto “Soma 14X” é composto por números e, nesse sentido, conhecendo algumas das regras compositivas do soneto, e observando que, no caso deste poema, a soma dos números de um verso deve totalizar 14, é possível subtrair-se alguns versos e pedir a alguém que complete os versos faltantes, num raro exercício de análise matemática da forma.

O soneto em questão, apresenta rimas numéricas, assim, no caso da reconstituição é possível, sabendo-se com qual determinado verso rima, já saber de antemão qual o último dos cinco números que compõem o verso(...)

Numericamente, portanto, neste nosso exercício de reconstrução é possível produzir variantes do soneto, (...).

¹⁶ “Basicamente, o haiku define-se como a forma poética que, quanto à forma tem três versos curtos e, quanto ao conteúdo, expressa uma percepção da natureza”. Cf. **HAIKU- poesia tradicional japonesa**, <http://wwwprof2000.pt/users/secjeste/mmanuelr/hjapao.htm>, 15-05-2010

vias: pela da imigração japonesa e pelo fascínio que o Oriente gradualmente foi exercendo sobre os ocidentais, que se começou a manifestar no Romantismo e culminou no Simbolismo (no caso da Literatura portuguesa, em poetas como Camilo Pessanha e Wenceslau de Moraes). Também é marcante a influência da poesia visual portuguesa do século XVII, maneirista e barroca, muito particularmente na poesia de Ana Hatherly, o que a própria reivindica:

*Um outro aspecto, que também é necessário destacar é o que diz respeito aos ecos da poesia maneirista e barroca que se encontram na minha prática poética e na de outros experimentalistas portugueses. (...) Esse saber, associado a uma estética para-concretista intimamente ligada ao ideograma chinês, mas também ao budismo Zen e ao culto de um minimalismo inspirado nos hai-kai japoneses, (...)*¹⁷

Seguem-se dois poemas, um de Ana Hatherly e um haikai (do século XVII e autoria japonesa), cujas semelhanças, tanto em termos formais como de conteúdo, nos parecem evidentes:

Ela já desponta mesmo antes da floração – violeta brava	a culpa é um ferro etéreo queima de todos os lados
Primeira roupa de verão – uma mulher que não tece sente-se culpada.	fobias agressivas ânsias indeterminadas com o próprio ar inspiradas desconcertantes
Lama a escorrer desde a encosta do monte um rebento de bambu! Shiba Sonome (1664-1726) ¹⁸	magistral a invisível pressão do outro Ana Hatherly, “O cisne intacto”

Como é sabido, os vários textos visuais barrocos privilegiam a estética do espanto, do exagero, por via da forma. O poema é elaborado com a intenção de causar a admiração e o prazer de o decifrar, por parte do leitor – como se de um jogo ou de um *puzzle* se tratasse. Por outro lado, o carácter lúdico desta poesia é muito

¹⁷ HATHERLY, Ana - **um calculador de improbabilidade.**, [prefácio] Quimera Editores, 2001, pp.10-11

¹⁸ Shiba Sonome foi uma das primeiras mulheres a ensinar a escrita haikai como profissional

importante, pois trata-se de uma espécie de transgressão pelo jogo, através do qual o poeta infringe as regras e apela à imaginação e inteligência do leitor, encarando o acto da escrita e o da leitura como momentos de divertimento, de pura volúpia. Do mesmo modo, o experimentalismo joga com as palavras - combinando-as, decompondo-as ou justapondo-as, considera-as objectos percebidos através da tripla dimensão verbocovisual da linguagem.

Assim, o gosto pela manipulação das formas e transgressão das normas impostas ao acto poético tradicional, discursivo e sintagmático, são característicos tanto do Barroco como da Poesia Experimental, sendo o ludismo um dos meios de exercer essa transgressão que é, ao mesmo tempo, uma provocação.¹⁹ Tanto no Barroco como no Experimentalismo, o significante possibilita múltiplas relações e associações, e assume inesperados significados. Tanto numa como na outra época histórica o ambiente sufocante e persecutório que se vivia (a Contra Reforma, por um lado, o salazarismo, por outro) são enfrentados e ludibriados através do jogo e da desconstrução da linguagem, ela própria altamente dogmática e perscritiva: “(...) é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo de que ela é o teatro.” (BARTHES, 2004, p17)

O Labirinto, uma forma poética muito usada no Barroco, é uma das que foram reinventadas no Experimentalismo. Ana Hatherly, que o estudou em profundidade na sua obra já aqui citada, **A Experiência do Prodígio**, e o recuperou nas suas produções poéticas, elucida sobre a sua origem e evolução Segundo a própria, o Labirinto terá tido a sua génese na pré-história, depois sofreu uma longa evolução até chegar à civilização romana, passando pela Idade Média, para depois atingir o período Barroco e voltar de novo a ser cultivado por alguns poetas experimentais. Tratava-se de construções de forma quadrada, circular ou poligonal que, nos seus primórdios, estavam ligados ao sagrado, mas foram dessacralizados pelos romanos que lhes atribuíram uma função lúdica, utilizando-os na decoração das *villae*. Essa função religiosa foi recuperada na Idade Média, época em que se tornaram mais conhecidos pos Dédalos: constituindo-se como percursos

¹⁹ Cf.sobre o carácter lúdico das experiências barrocas, HATHERLY, Ana - Para uma Arqueologia da Poesia Experimental- Anagramas Portugueses do séc XVII. **Colóquio / Artes**, 40, Lisboa, Março de 1979, p.36, **A Experiência do Prodígio**. Pp 73, 114-115 e 215-216, e PIRES, Maria Lucília - **Xadrez de Palavras- Estudos de Literatura Barroca**. p.16

simbólicos, desenhados nos adros das igrejas, representavam os perigos e penitências que os peregrinos sofriam para alcançar a salvação da alma. Desses labirintos de pedra ou azulejos, decorativos ou não, derivaram os labirintos literários, cujas regras de elaboração se encontravam nas **Artes Poéticas**, sendo a alegoria a figura de estilo mais praticada. Também existiam labirintos de números e tanto os de letras como estes, a partir do século XVI surgem integrados na poesia, a qual volta a retirar-lhes o conteúdo religioso, como tinham feito os romanos, e lhes dá de novo um carácter lúdico, transformando-os em exercícios de “agudeza” mental. O autor espanhol Juan Diaz Rengifo, na sua **Arte Poética**, citada em **A Experiência do Prodígio**, explica que os labirintos de versos normalmente se compunham de quadras ou quintilhas e permitiam imensas combinações, pois podiam ler-se “al derecho y al revés por trás y por delante, à la morisca y través, juntando dos o tres pies”.

A figura seguinte mostra um Labirinto com letras e números, puramente lúdico, da autoria de Ana Hatherly:



*Laberinto Cubico que para donde quer, que se les sempre
se hade acabar*

MARIA THERESA DE AUSTRIA.

M a r i a T h e r e z a d e A u f t r i a
a M a r i a T h e r e z a d e A u f t r i
r a M a r i a T h e r e z a d e A u f t r
i r a M a r i a T h e r e z a d e A u f t
a i r a M a r i a T h e r e z a d e A u f
T a i r a M a r i a T h e r e z a d e A u
h T a i r a M a r i a T h e r e z a d e A
e h T a i r a M a r i a T h e r e z a d e
r e h T a i r a M a r i a T h e r e z a d
e r e h T a i r a M a r i a T h e r e z a
z e r e h T a i r a M a r i a T h e r e z
a z e r e h T a i r a M a r i a T h e r e
d a z e r e h T a i r a M a r i a T h e r
e d a z e r e h T a i r a M a r i a T h e
A e d a z e r e h T a i r a M a r i a T h
r A e d a z e r e h T a i r a M a r i a T
f u A e d a z e r e h T a i r a M a r i a
t f u A e d a z e r e h T a i r a M a r i
r t f u A e d a z e r e h T a i r a M a r
i r t f u A e d a z e r e h T a i r a M a
a i r t f u A e d a z e r e h T a i r a M

Do mesmo.

VARIAÇÃO XXVI

l e o
l e o n o r
l e o

quemconheceleonornaodesconheceleonordesconhecida
queodesconhecimentodeleonorseriaanaoexistenciao
deleonormasdoconhecimentodelaqueeleonoreconhecim
entoococonhecimentodeleedeladeleonorbelaeabelezaque
eumconhecimentoedeladeleedelaaporquesendobelacon
oreconhecidadeleedelasendoelaeleonorquemnaoconhe
cesimquemnaoconhecedesconheceabelaaletraeoesteta
dizdelaconheçoebelamassoconhecedelaobelococonhecim
entoaeexistenciaquemnaoconhecesimquemnaoconhece
delaabeladesconhecidadementeverdadedeleedelañoev
erdadeeaverdurasimquemnaoconheceobeloverdeeverda
debelamesmoformosaqueeleonorconhecidadementebelaro
saverdeeverdadeeverdoreverduraeidadeeacidadenao
rdadeoconhecimentodelasdelesedosverdessimquemnao
conhecesobretudoforadacidadeaolongodaidadeaverda
dedaverdurapuraaescuraaefrianaoeverdadeleonorna
temidadenemcidadenemconheceaformosuraqueesuasuas
deleedelasabelasverdadesconhecidasnascidadedesquem
naoconhecesimasfontesmesmonascidadesoñaomediga
mquenaosaconhecidasasdesconhecidasfontesdetodas
ascidadespelasidadesdentrodasverdadesdasverdurasbe
laseateformosascheiasderosasasvezesaindaverdessim
quemnaoconhecedesconheceabelaimagemdaaragempela
folhagemnaoeverdademesmonacidadehatantasfontesem
esmoalguns montesequemnaoconhecedesconhececoconhe
cimentodelesedelasenaosasconheceaeleseaealaseasletras
comqueseconhecedepoisaaragemeaverduraeexistencia
inseguraeaorigemeasfontesdasfontesnaoeverdadeemes
monacidadeashaebelassaodelasedelaeleonorexistente
insegurapela verdurasimquemnaoconhecedesconhecena
oleonordesconhecidasaleonordesconhecidadementebela
doconhecimentodelaqueela

l e o
l e o n o r
l e o

Nas reproduções apresentadas, podemos ver um labirinto cúbico dedicado a Maria Teresa de Áustria e composto pelo seu nome, que pode ser lido em todas as direcções e, à direita, encontra-se o poema “VARIAÇÃO XXVI” (“Des-semanticização crítica por espacialização sistemática. Proposta de leitura inédita”) inserto na obra **um calculador de improbabilidades**, de Ana Hatherly.

Como se pode ver, são evidentes as semelhanças, do ponto de vista gráfico, entre o labirinto barroco e o poema da série “variações” .

Na década de 70, a Poesia Experimental portuguesa evoluiu, tendo ultrapassado muito a vertente verbal e recorrido a outros tipos de iconicidade, incorporando no texto poético códigos de outras linguagens, como o fotográfico (em fotomontagens), o xerográfico (com imagens e palavras), utilizado por António Aragão, o plástico, como em Fernando Aguiar, Emerenciano e outros poetas-pintores, o vídeo e a televisão, usados por Melo e Castro – os seus primeiros vídeopoemas datam precisamente dos anos 70.

Na década de 80, o poema passa cada vez mais a ser construído com objectos do quotidiano, adquirindo tridimensionalidade, evidente sobretudo na “instalação”. Ainda nesta década, em 85, Alberto Pimenta apresenta a “poesia de artifício”, inserida no movimento da chamada “POESIA VIVA” que faz apelo a todos os sentidos: visão, audição, olfacto, gosto e tacto, ou seja, a sinestesia total. Depois surgem a intervenção, a performance, a poesia holográfica ou holopoesia²⁰, a videopoesia²¹ e a infopoesia²². A partir da década de 90, Melo e Castro produz imagens virtuais no ecrã de um computador, recorrendo ao “pixel” como unidade mínima visual, associado a sistemas de luz e cor, e praticando aquilo que ele designa de “uma poética da turbulência”

Portanto, o experimentalismo português evoluiu de um concretismo ortodoxo e minimalista para estruturas cada vez mais “abertas” que apelam e reforçam a necessidade da participação do leitor/utente.

²⁰ Holopoesia- Estruturação da mensagem poética no espaço descontínuo, em que a própria imagem mental da linguagem se exterioriza: «O pensamento descontínuo é cristalizado no holopoema em sintaxes complexas que só podem existir holomorficamente [...]. Ao enviar vários inputs visuais a um só tempo para o cérebro, o holopoema condiciona a sua percepção-cognição à paralaxe binocular, aos movimentos na posição da retina e à posição relativa do observador no campo visual». (CASTRO, E. M. de Melo e- **Poética dos Meios e Arte High Tech**. Lisboa: Vega, 1988, p. 69).

²¹ Videopoesia- Exploração das possibilidades gramaticais e expressivas do meio vídeo

²² Infopoesia- produção de textos poéticos através do computador

Actualmente, os Experimentalistas portugueses que vêm dessa época, são em menor número, mas continuam a participar em exposições, colóquios e publicações, nacionais e internacionais e são geralmente designados por Poetas – Visuais, pois os “antigos” (António Aragão, Salette Tavares, E. Melo e Castro e Ana Hatherly) bem como os “novos” (Silvestre Pestana, António Barros, Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, Manuel de Almeida e Sousa, etc) dedicaram-se tanto à criação poética e ao ensaio, como às artes plásticas ou às performativas: instalação, audiovisual, performance, pintura. Aliás, essa relação e ligação da poesia com a pintura (e outras artes) é, como já referimos atrás e aprofundaremos a seguir, antiquíssima.

2.1- Tipos de Poesia Experimental:

Melo e Castro considera os seguintes tipos de poesia experimental:

- 1- Poesia Visual: Caligramas de Appolinaire 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 tratada com o magnetofone. Palavras, sílabas, sons puros, ritmos, sobreposições. Desde o dadaísmo. Raoul Hasmann, Kurt Schwiters; Petronio, Bernard Heidsieck; Henri Chopin; François Dufrêne
- 3- Poesia táctil: O poema é um objecto. Todas as formas de trabalho colectivo com artistas plásticos tendentes a dar ao poema um corpo tridimensional. Exposição – O 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.

- 3- Poesia respiratória: Experiências de Henri Chopin (A Energia do Sono) e de Pierre Garnier com o sopro humano (Poesia Fonética).
- 4- Poesia linguística: E. E. Cummings; James Joyce; Ezra Pound. Investigações sobre a morfologia e a sintaxe em todas as línguas, mas principalmente em Inglês e em Português. (HATHERLY: 1981, pp. 115 e 116)

Poesia Poliglota.

- 5- Poesia conceptual e matemática: Cibernetica (Exp. Serendipitia Cibernetica – ICA – Londres 1968

As Três Graças – Ken Kox.

Métodos permutacionais e combinatórios: E. M. de Melo e Castro;
Brion Gysin.

- 6- Poesia cinética: Todas as formas de movimento (captado, produzido) fazendo parte da estrutura do Poema. Criação colectiva com artistas plásticos. Nicolas Schoffer; Mac Laren (filmes); John Cage (Ballet); Malina; Ken Kox: Cibernética,
- 7- Poesia espacial: S. Mallarmé: “Um coup de Dés”. De um modo geral o sentimento espacial manifesta-se como dominante em todas as formas e modos da poesia experimental.
- 8- Poesia sinestésica: Desenvolvimento das sinestesias: (Rimbaud). Produtos híbridos dos tipos de poesia referidos. (CASTRO: 1961, pp.115-116)

Acrescentaremos a estas formas de poesia as já mencionadas infopoesia, videopoesia e a holopoesia que, abrindo todo um campo de possibilidades para a invenção da poesia, redefinirão a escrita e a leitura e a noção de autor.

Philadelpho Menezes também propôs uma classificação, referindo-se apenas à variante visual da prática experimental, que designou de a “grande Babel” dos textos visuais, em três grandes grupos:

- “Poemas em que a visualidade é o próprio aspecto gráfico do signo visual” : caligramas, espacialismo, concretismo, logogramas, poemas-embalagem, letrismo, escriturasura;
- “Poemas em que a visualidade, a par do aspecto gráfico de letras e palavras, manifesta-se em signos visuais dissociados formalmente do signo verbal”: poema-ilustração, poema-colagem;
- “Poemas em que as visualidades dos signos visuais e verbais combinam-se formalmente para a criação de uma semântica intersígnica particular”: poesia inter-signos ou poema-montagem

CAPÍTULO III

Génese, rupturas e renovações da tradição

1- Raízes da visualidade – os arquétipos ancestrais

Na **Epístola aos Pisões**, Horácio afirmava: “ut pictura poesis” - a pintura é como a poesia. Dado que, tanto a pintura como a poesia, podem representar ou imitar a realidade (como defendeu Aristóteles na sua **Poética**, ao basear esta no princípio da imitação - a mimese), esta expressão permitiu que se estabelecesse um paralelismo ou uma similitude entre ambas as formas de arte. Esta similitude foi reafirmada entre meados do século XVI e meados do século XVIII nos tratados sobre a arte e a literatura, os quais insistiram na relação estreita entre “as duas irmãs”, como eram designadas. Nessa época citava-se a fórmula atribuída a Simónides, por Plutarco: “a pintura é uma poesia muda, a poesia é uma pintura que fala.” No Parnasianismo renova-se este mesmo princípio, e sobretudo no Modernismo e seus sucedâneos, com destaque para o Concretismo. De facto, foram vários os escritores altamente implicados na formulação ideológica e estética da modernidade e dos seus movimentos artísticos que também desenvolveram uma produção visual: Baudelaire, Apollinaire, Breton, disseram como deveria ser a arte do seu tempo. Por exemplo, Breton, no seu auto-retrato, mistura expressão verbal e imagem e os desenhos de Baudelaire revelam uma forte consciência dos preceitos visuais próprios da caricatura. Em Portugal, Ana Hatherly, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros²³ são também criadores desde sempre ligados à dupla condição de escritor-artista e o poeta Teixeira de Pascoas também fez desenhos e pinturas, embora menos conhecidos.

Na verdade, a pintura surgiu muito antes da escrita. As pinturas de diferentes objectos simples deram lugar aos pictogramas (Pictograma, do latim *picto* –pintado + do grego *graphie* –caracter, letra, é um símbolo que representa um objecto ou conceito por meio de ilustrações), o primeiro sistema de escrita. Quando o vocabulário dos primeiros seres humanos se expandiu, tornou-se cada vez mais difícil fazer um desenho para cada objecto e, portanto, o sistema de escrita evoluiu, baseando-se em sons e ideias, e surgiram os alfabetos. Mas os pictogramas mantiveram-se até à actualidade na sinalética, quer do trânsito quer em edifícios

²³ ANEXO IV

públicos, manuais de instruções, etc. Com o nascimento dos alfabetos surge a caligrafia, palavra que tem origem em dois vocábulos gregos: *kalli*, que significa beleza, e *grafia* (escrita). Caligrafia é, então, escrita bela. A beleza das letras individuais levou à criação de pintores de textos, mas, por sua vez, a beleza das palavras de escritores também os terá levado a tentar a pintura. Antigamente, quando escrita era privilégio de uma pequena elite, a caligrafia era importantíssima. As palavras dos escribas eram pinturas caligráficas deslumbrantes. Hoje em dia, a caligrafia é considerada uma expressão de arte em muitas culturas e subculturas, destacando-se os grafitos, tão em voga junto de certos grupos de adolescentes, a caligrafia japonesa, a chinesa e a árabe. Esta última desenvolveu-se muito desde a oficialização do alfabeto árabe, em 786, pois gradativamente o Islão transformou a palavra árabe numa obra de arte visual, uma vez que qualquer tipo de representação realista foi proibida desde a revelação de Maomé.

Segundo Foucauld,

*a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, em déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem*²⁴

Por sua vez, Derrida defende que “a imagem tem sempre a última palavra”, ou seja, quando tentamos transmitir uma mensagem as palavras são sempre aproximações de pensamentos e sentimentos.

É verdade que o desenho e a pintura foram as primeiras manifestações artísticas como forma de comunicação e que os caracteres e as letras surgem mais tarde, também como forma de comunicação. E depois, não se ficando só pela forma de comunicar, também a escrita com letras se transformou em obras de arte, na poesia.

É igualmente certo que um poema descritivo, por mais “visualista” que seja, não consegue ser “ut pictura” uma vez que, como afirmou Lessing “o que é próprio da pintura é a representação no espaço e o que é próprio da poesia é a representação

²⁴ FOUCAULD, Michel, **A Palavras e as Coisas - Uma Arqueologia das Ciências Humanas** (trad. Salma Tannus Muchail), São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 25

no tempo”. Por isso, para Kierkegard, a pintura carece de tempo e a poesia carece de espaço. Então, para obviar a estas limitações, houve vários momentos, ao longo da história da humanidade, de aproximação destas duas formas de expressão artística. Nos séculos XIX e XX a pintura e a escrita aproximaram artistas plásticos e escritores: os pintores usaram letras nos seus quadros (Amadeu de Souza Cardoso²⁵, por exemplo), os escritores compuseram formas com as palavras, enriquecendo mutuamente as respectivas expressões artísticas. Assim, os poetas tomaram consciência da visualidade da escrita e da página, incorporando até elementos gráficos e imagens nos seus trabalhos. Por sua vez, os artistas visuais retomaram a origem visual da escrita, utilizando elementos textuais nas suas obras: grafismos, letras de diversos alfabetos, colagem de fragmentos de textos impressos. Foi, portanto, no Modernismo que esta aproximação foi mais conseguida, primeiro com o gesto atomizador de Mallarmé, depois Joyce com as palavras em liberdade, os futuristas, em seguida Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Salette Tavares, Ana Hatherly, Alberto Pimenta, etc, etc. Da parte dos pintores, temos os pintores modernistas, particularmente Santa-Rita, que inseriram letras e algarismos na tela, temos também Emerenciano, com o seu gosto pela escrita infantil, utilizando constantemente a palavra ou a letra pintada, ou João Vieira com o papel que os signos alfabéticos assumem nas suas pinturas, ou ainda o pintor catalão Miró, que além de ter ilustrado textos de poetas (Éluard, Tzara, Prévert) desenvolveu uma pintura do signo também, por vezes, a fazer lembrar desenhos infantis, intitulado as suas composições de “pinturas-poemas”.

Na verdade, o cruzamento da escrita com as artes visuais, em especial o desenho e a pintura, remete para épocas e espaços muito recuados, como o antigo Egipto, em que supostamente desenhar, pintar, escrever e esculpir se confundiam e constituíam uma mesma atitude artística, o que se manifestou na criação e desenvolvimento dos hieróglifos,²⁶ um sistema de mais de seiscentos símbolos gráficos, que alguns defendem ser a “língua dos deuses” pois era apenas usada no contexto religioso e consistia numa tentativa de trazer para o mundo físico a linguagem divina. O deus da escrita era Thot, considerado o seu inventor e de todos os ramos da ciência e das artes que dela dependiam. Era representado por uma ave – o íbis - por isso, para os egípcios, os hieróglifos eram a “língua dos pássaros”,

²⁵ ANEXO V

²⁶ ANEXO VI

sendo a própria ave um dos hieróglifos mais recorrentes. Aliás, para este povo, o grito primordial era o de um pássaro. No Egito, escrita e pintura estavam estreitamente vinculadas pela sua função religiosa. As pinturas murais dos hipogeus e as pirâmides eram acompanhadas de textos e fórmulas mágicas dirigidas às divindades e aos mortos. A evolução da escrita em hieróglifos mais simples, a chamada escrita hierática, determinou na pintura uma evolução semelhante, traduzidas num processo de abstracção. Essas obras menos naturalistas, pela sua correspondência estilística com a escrita, foram chamadas, por sua vez, pinturas hieráticas. Aliás, Champollion, em 1824, provou, com o auxílio da Pedra de Rosetta, que os hieróglifos, numa fase mais avançada, constituíam um silabário parcialmente fonético e algo semelhante ao alfabeto actual.²⁷

Com as escritas alfabéticas mesopotâmicas e hebraicas de século X a. C., e depois com a criação do alfabeto grego, no século VII a. C., processa-se gradualmente uma separação entre a escrita e o desenho, a pintura. A escrita alfabética e fonética, corresponde, então, a uma fase recente da história da escrita. Mais tarde, os caracteres tipográficos, com o aparecimento da imprensa, revalorizaram os signos do alfabeto, pois surgiram outras possibilidades de jogar com eles e de embelezar os textos, nomeadamente os poemas visuais. Como afirma Melo e Castro em **Caligrafias**

Na cultura ocidental a poesia visual é como se de um rio se tratasse. Em certas circunstâncias é como se o rio voltasse à superfície para nos mostrar que somos capazes de ver e de entender o que vemos.(2008, p.32)

Portanto, existe na cultura europeia uma relação muito antiga entre poesia e a imagem, desde os poemas figurados gregos de Alexandria à linguagem dos brasões medievais ou aos textos visuais do Barroco, passando pelas experiências de espacialização de Mallarmé em “En Coup de Dés” ou futuristas de Apollinaire (**Caligrammes**²⁸ é um dos livros mais emblemático da relação poesia-pintura do século XX), até à obra genial de Almada Negreiros, que escreveu os seus famosos caligramas nos anos 20, pouco depois da publicação do já referido e famoso livro homónimo de Apollinaire, e muito antes do movimento da poesia experimental portuguesa. Outros poetas da modernidade dedicaram-se igualmente a esta

²⁷ Cf HATHERLY, Ana – **A Experiência do Prodígio**. p.67.

²⁸ ANEXO VII

miscigenação de linguagens, entre os quais se destacam Joan Brossa, Garcia Lorca e Rafael Alberti, em Espanha, e Teixeira de Pascoaes, José Régio, Saul Dias, E. Melo e Castro e Ana Hatherly, em Portugal. Enfim, muitos artistas do século XX, especialmente pintores, chamaram a atenção para o facto de toda a arte ser uma forma de linguagem-escrita, introduzindo-a nas suas criações sob as mais variadas formas.

Exemplo da contaminação entre pintura e letras (uma espécie de exercício de caligrafia infantil)



Emerenciano

2- Influência do cabalismo e do hermetismo - “a língua das aves”; a linguagem dos brasões e os emblemas

O conhecimento e domínio da escrita começou por ser privilégio de uma casta socialmente respeitada – a dos sacerdotes - e o acto de escrever tinha um carácter sagrado, que se perdeu a partir do momento em que a escrita se vulgarizou. O acesso ao poder da escrita e da leitura, que é a descodificação daquela, sempre correspondeu à posse de um segredo, de um mistério. Portanto arte, religião, escrita e leitura sempre estiveram intimamente ligadas e envolvidas nesse mesmo mistério. Assim, para os antigos, competia aos iniciados na leitura interpretar os

mistérios do universo, expressos no Livro Sagrado (que variava conforme as respectivas religiões) e preservar os seus segredos.

A palavra Cabala significa “tradição” ou “aquilo que é recebido”. Também significa “Lei”. A Cabala é o conhecimento esotérico que foi revelado a Moisés no monte Sinai, na tradição judaica. Uma outra tradição diz que a Cabala foi originalmente revelada pelos anjos a Adão, para que pudesse voltar ao paraíso depois do pecado original. “ A Cabala pode muito sucintamente ser definida como um sistema filosófico e místico tendo por base a interpretação esotérica das Escrituras”. (HATHERLY: 1983, p.54)

Ora, segundo defendem alguns poetas concretistas e experimentalistas, nomeadamente Ana Hatherly, “é grande a influência do cabalismo na Literatura, designadamente nas (...) “formas poéticas que combinam alfabeto e números.” Esta doutrina mística da Cabala terá sido trazida para Itália, em meados do século IX, por Aarão bem Samuel de Babilónia

A já referida “língua das aves” ou “língua dos pássaros”, que era representada pelos hieróglifos e a partir do Renascimento serviu de inspiração para algumas línguas consideradas mágicas, é também um termo cabalístico utilizado ao longo dos tempos para proceder à transferência ocultista dos espíritos de um nível inferior para um superior. Trata-se de uma linguagem mítica (citada em vários mitos e lendas, como algumas sagas nórdicas e celtas) e mística, a linguagem dos deuses ou dos anjos, pois “de facto, os pássaros são tomados frequentemente como símbolos dos anjos, ou seja precisamente dos estados superiores”²⁹. Também apresenta ligações à alquimia, na qual estão presentes várias aves: o pelicano, o cisne branco, o corvo preto, a coruja e a Fénix (ave mitológica que renasceu das cinzas). As aves, em geral, representam o elemento ar, a ascensão ao céu, mas a Fénix também incorpora o elemento fogo e assim simboliza a união dos dois elementos e a sua transformação regeneradora. Aliás, os pássaros desempenharam um papel muito importante na religião indo-europeia e romana, usados para adivinhação pelos áugures.

²⁹ GUÉNON, René - La Langue des Oiseaux. **Le Voile d Ísis**, 1931 (Em linha)

*A própria palavra “adivinho” não está menos desviada do seu sentido, porque etimologicamente, não é outra coisa que ‘divinus’, significando aqui “intérprete dos deuses”. Os “auspícios” (de aves spicere, observar os pássaros”), presságios tirados do voo e do canto dos pássaros, estão especialmente próximos da “língua dos pássaros”, (...) identificada ainda à “língua dos deuses” pois que estes eram vistos como manifestando a sua vontade por estes presságios, e os pássaros faziam assim o papel de “mensageiros” análogo ao que é geralmente atribuído aos anjos (...)*³⁰

Por sua vez, a linguagem dos brasões é uma espécie de poesia visual, com uma linguagem altamente codificada, que se desenvolveu na Idade Média, e servia para adornar os escudos da cavalaria e da aristocracia. O termo brasão tem origem no francês “blason” e este, por sua vez “provém do grego “blaisos” referindo alguém que não se exprime com clareza, que gagueja ou ceceia” (Zhaitzine: 2003) ou seja, que utiliza uma linguagem sincopada, semelhante ao canto dos pássaros. Os brasões, então, utilizavam a “língua dos pássaros”, que era também a linguagem secreta dos trovadores, ligada ao Tarot³¹, com características simbólicas e recheada de trocadilhos provenientes da homofonia. Tratava-se de uma linguagem codificada, hermética, só entendível por alguns – os iniciados ou detentores do verdadeiro conhecimento (que, na Idade Média, eram os Gnósticos). O termo Brasão (por metonímia literária) veio a ser uma peça em versos de rimas emparelhadas, na moda especialmente no século XVI, em França, na qual se fazia um elogio, uma crítica ou se satirizava um tema.

A linguagem cifrada, hermética, era igualmente comum no Labirinto literário que, como já foi referido noutra capítulo, tinha uma forte componente simbólica, sendo também utilizado pelos alquimistas na Idade Média:

Note-se ainda que, para além dos indícios da utilização da forma gráfica do labirinto pelos alquimistas medievais (...) é mais que evidente a ligação do labirinto com o pensamento hermético (Hatherly: 1963, p.87)

³⁰ idem

³¹ “Quanto ao nome do Tarot, escreve Vogh, a sua origem é desconhecida, mas ‘Tarot é uma roda, quer se trate de roda do Zodíaco, do ciclo da vida ou do eterno ciclo da reencarnação’cit. in HATHERLY, Ana - **A Experiência do Prodígio**, p. 100

Elementos de um brasão



Brasão de armas de D. Manuel I

Um brasão de armas tem como elemento fundamental o escudo. Os restantes elementos, chamados elementos exteriores, incluem:

1. Grito de guerra ou grito de armas: é uma palavra ou frase curta (interjeição) de incentivo ao combate ou à acção.
2. Timbre: representa os emblemas que os cavaleiros colocavam no topo dos seus elmos, para melhor serem identificados nos torneios.
3. Coroa ou Coronel: representa a categoria da entidade representada pelo brasão. É chamada de coroa, se corresponde a uma entidade com soberania e coronel, nos restantes casos.
4. Virol: é a reprodução da fita que amarrava o timbre ao elmo.
5. Elmo: é a reprodução dos elmos dos cavaleiros.
6. Paquifes: são a reprodução do tecido que alguns cavaleiros colocavam sobre os elmos, para se protegerem do calor.
7. Pavilhão: representa um pavilhão ou tenda de campanha medieval.
8. Manto: representa a peça de vestuário homónima, que cobre, simbolicamente um soberano ou alto membro da nobreza.;
9. Suportes ou Tenentes: são figuras que suportam o escudo. São chamados tenentes se representam seres humanos e suportes, nos restantes casos.
10. Insígnias: representam o cargo que uma pessoa representada pelo brasão detém. É comum representá-los como dois objectos cruzados atrás do escudo;
11. Troféus: são a reprodução de objectos, geralmente armas e bandeiras, para significar feitos militares.;
12. Condecorações: são a reprodução das insígnias das condecorações que, a entidade representada, detém. São colocadas em colares à volta do escudo,
13. Divisa: é o lema da entidade representada. É colocado num listel, sob o escudo.

O único elemento obrigatório de um brasão de armas é o seu escudo. Porém, os membros das famílias reais e das grandes famílias nobres da Europa adoptaram

emblemas ou divisas pessoais, paralelamente aos seus brasões de armas. Os emblemas, de acordo com Mário Praz, teriam a sua origem num desejo de criar um equivalente “moderno” dos hieróglifos, pois tentavam de novo fundir texto e imagem. Segundo Ana Hatherly, remontam à Grécia clássica, estarão na base do pensamento filosófico e alegórico do Renascimento e Barroco e tornaram-se conhecidos após a publicação do **Emblematum Liber**, de Andrea Alciati, em 1531, que era constituído por um conjunto de poemas com gravuras, sobre temas pagãos. Durante o século XVII, muitas das imagens dos emblemas, e o próprio texto, têm por base temas cristãos, nomeadamente anjos.

Anciati Emblematum Liber : Emblema CIV *In astrologos*



*Icare, per superos qui raptus et aera, donec
In mare praecipitem cera liquata daret,
Nunc te cera eadem, fervensque resuscitat ignis,
Exemplo ut doceas dogmata certa tuo.
Astrologus caveat quicquam praedicere: praeceps
Nam cadet impostor dum super astra volat.*

A **Arte Poética Espanhola**, de Rengifo, diz o seguinte sobre o Emblema:

Emblema se dize del verbo Griego Emballo, que significa Encaxar, y lo mismo que el encaxe, ó el labor. Es el Emblema: una pintura, que significa aviso comum, baxo de alguna ó muchas figuras. A imitacion de los hieroglyphicos se introducieron los Emblemas, cuya invencion han atribuído a los Godos. El Emblema se hace de figuras solas: si bien ordinariamente se declara com un Mote, com un Poema, ó com un Mote Y Poema juntamente, pudiendo ser este de qualquiera género ucomunmente de Poesias Italianas (Hatherly: 1963)

Portanto, o emblema possui um sentido alegórico e relaciona-se com o hieróglifo na medida em que é plurissignificativo. Foi largamente utilizado no período Barroco e tem um carácter sentencioso, constitui um aviso, juntando imagem e texto – que pode ser um poema com mote, só um poema ou só o mote. O emblema acima exposto, sobre um tema clássico, não apresenta mote. A linguagem icónica dos brasões é, pois, altamente simbólica e a textual, o emblema, que geralmente a acompanha, é alegórica e viria a ter enormes repercussões no Barroco, após a publicação dos *Emblemata*, pois

Como escreve Walter Benjamin 'onde quer que reine o espírito do barroco está-se no domínio da representação emblemática', e isto é assim na medida em que ela é uma expressão hieroglífica da multiplicidade do significado do texto, que reflecte a multiplicidade do significado do mundo. A multiplicidade e a mobilidade das imagens e o seu significado são o fundamento dinâmico da concepção da arte barroca em que impera, soberana, a alegoria. (Hatherly:1963, p. 70)

Não obstante estes exemplos que atestam a permanência, ao longo do tempo, da relação entre texto / imagem e hermetismo, convém assinalar que existe uma diferença fundamental entre o emblema, nomeadamente o dos brasões, e a poesia concreta / visual, que consiste no facto de o emblema apresentar a imagem e o texto verbal separados, ao passo que na poesia visual encontram-se fundidos.

3- Rupturas e renovações da tradição

A tradição consiste num conjunto de regras herdado dos antepassados (mais ou menos próximos) e que se mantém sem grandes alterações. Quando essas regras são mudadas propositadamente, surge a inovação, ou a criatividade.

As opiniões não são unânimes quanto ao facto de se considerar a poesia concreta como uma ruptura ou uma continuidade face à tradição literária. Para Ana Hatherly, esta poesia representa simultaneamente as duas coisas, ou seja, rompe com a cultura dominante da época:

Em Portugal os poetas teorizadores do Experimentalismo, nos anos 60-70, assumiram como seu emblema a ruptura e como seu programa o risco, propondo a renovação de um discurso, duma prática poética e de um imaginário que se haviam tornado ultrapassados (..) ³²

“Mas aceita alguns dos seus ditames”:

A poesia (experimental) está em ruptura com os processos tradicionais mas aceita ainda alguns dos seus ditames, como o apoio nesse ramo da psicologia da percepção, chamado a estética. A poética não encontra, assim, separada da poesia: a poesia requisita à poética um certo número de ensinamentos” (HATHERLY e CASTRO: 1981,p.133)

Fernando Guimarães defende que se trata de uma ruptura e uma “aposta na descontinuidade”:

...na Poesia Experimental ou no Concretismo podemos detectar alguns pontos de encontro (...). O que caracteriza tais movimentos é o seu poder de negação, o modo como aposta na descontinuidade da história, sujeitando-a a rupturas, a novos valores, a uma maior subversão. (GUIMARÃES: 1989, p.157)

Porém, na opinião de outros críticos a relação da poesia concreta com a tradição é uma relação de continuidade. É o caso de Jon M. Tolman, que contesta a ideia de ruptura, defendendo a de continuidade, que não de imitação:

...the theoretical writing of the movement clearly demonstrate that this use of the past is not anachronistic but rather that the recognition that certain achievements of the past have made possible a new aesthetic awareness. The concrete p possess a well-defined sense of culmination or supplant in which they do not worship or imitate the past, but built upon it.” (1982)

Tal como o próprio Melo e Castro

Nós falámos sempre em ruptura, mas essa ruptura diz respeito a um convencionalismo que nos era imposto, nunca ruptura com uma tradição que era preciso reconstruir, que era preciso refazer, e fomos por exemplo desenterrar a Poesia Barroca Portuguesa (CASTRO, 1981: 20 e 21)

³² HATHERLY, Ana - A Ruptura Como Necessidade Ecológica da Criatividade. in **Interfaces do Olhar**. Lisboa: Roma Editora, 2004, p 111

Resumindo, a partir destas opiniões, pode inferir-se que é possível uma harmonização entre continuidade e ruptura quando de fala de poesia concreta, pois como afirma Delacroix “O novo existe e pode mesmo dizer-se que é precisamente tudo que há de mais antigo.”

Podemos concluir, então, que se trata de uma poesia que rompe com a tradição mais próxima, com o lirismo que tanto nos caracteriza e tão grandes e ilustres poetas portugueses cultivaram (dos trovadores a Fernando Pessoa, passando pelo grande Camões, Garrett, João de Deus, António Nobre, Teixeira de Pascoaes, Antero, etc, etc) , ou seja, com a poesia centrada no “eu”, dependente de certas regras rítmicas e certos recursos retóricos, mas se institui como uma continuidade de processos e de expressões de uma tradição, que tanto pode ser velha de séculos e remontar ao antigo Egipto ou a Sírias de Rodes (século III a.C.)³³ como remeter para o Barroco do século XVII, uma tradição renovada, de ligação entre as artes, sobretudo as visuais, como foi demonstrado anteriormente, e que tão bem está expressa nestas palavras de Ana Hatherly: “Realmente pode dizer-se que, desde sempre, se para uns a tradição existe e deve ser imitada, para outros, se existe é para ser reinventada.”³⁴

De facto, a suposta ruptura com a tradição não surge com o poema concreto/visual, um híbrido de duas poéticas – a da imagem e a da palavra – visto que ele conserva na sua constituição o princípio da representação no sentido estético tradicional. Vai ser com o ciberpoema que a relação com a tradição será aparentemente abolida, ao revolucionar as categorias estéticas tradicionais. Embora o poema visual já seja “um poema em aberto, que age num clima fenomenológico e polivalente sobre o leitor, envolvendo-o no processo de leitura e fazendo dele também o criador da sua própria leitura do texto”³⁵, o ciberpoema vai mais longe e, através da interactividade que a Internet possibilita, torna viável uma autoria colectiva do poema.

Efectivamente, com o desenvolvimento das tecnologias e dos “media” chegou-se à actual era electrónica. Progressivamente, a partir dos anos 60, os meios de comunicação aumentaram a sua implantação e divulgação, intervindo em todas as

³³ ANEXO VIII

³⁴ AGUIAR, Fernando e PESTANA, Silvestre (Org)- **Poemografias- Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa**, Ulmeiro, 1985, p.17

³⁵ CASTRO, E. M. de Melo - **O Próprio Poético**, Edições Quíron, 1973, p.33

esferas do quotidiano. A imagem e o texto, como consequência, banalizaram-se, o que motivou os artistas a realizarem experiências em que abandonaram ou conjugaram os materiais e suportes tradicionais, ou se apropriaram dos novos meios e tecnologias, passando usá-los em arte.

A pintura, a escultura, a fotografia, a literatura, o desenho, a colagem, etc., aproximaram-se cada vez mais ou fundiram-se mesmo. Passaram a produzir-se obras que podem ser identificadas como poema visual (uma categoria da literatura) e como pop arte (uma categoria das artes plásticas) – os chamados porcretos - sem nenhuma incoerência. Por outro lado, o branco da página, um novo sinal de pontuação, adquire um valor determinante da estrutura de alguns poemas, isto é, entra como elemento da poesia, do mesmo modo que os signos da escrita entram como elementos da pintura, sendo previsível e até natural que, a partir de um certo momento, as experimentações também incorporassem significados, formas e temporalidades de suportes tridimensionais. E assim se chegou à poesia-objecto³⁶ às instalações, ao ciberpoema, ao livro-objecto³⁷, às intervenções ou “performances” – a chamada poesia-viva ou poema-total pois os conceitos de tempo, espaço, acção, o olfacto, a cor, a luz, o uso de letras ou palavras, a presença do próprio poeta utilizando um conjunto de técnicas e de tecnologias, vieram revolucionar a leitura do poema, bem como a relação obra/leitor, pois este deverá participar no trabalho do artista/poeta, podendo mesmo alterar o desenvolvimento do poema com a sua intervenção, como os primeiros dissidentes do concretismo brasileiro já propunham.

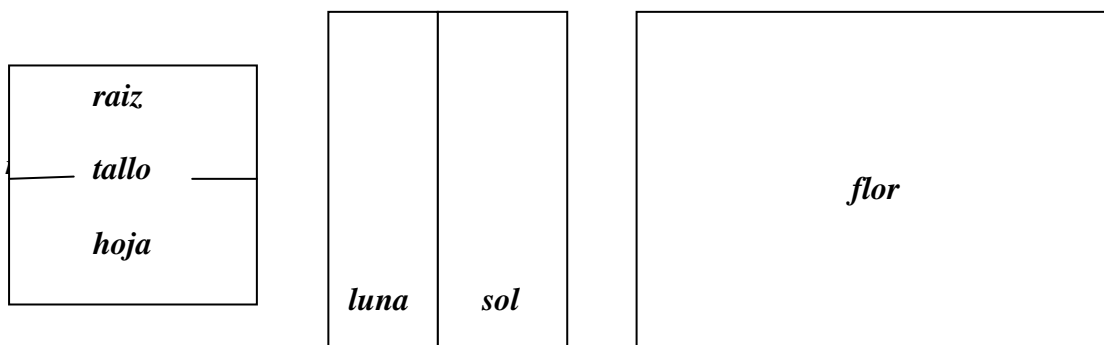
Mas isso talvez não constitua uma inovação tão grande como aparenta, pois nas sociedades primitivas, em que a cultura se espalhava por via oral, não existia um indivíduo a reivindicar a autoria da lenda ou do mito que transmitia. Como diz Lévy “as artes da cibercultura³⁸ reencontram a grande tradição do jogo e do ritual.

³⁶ Livro-objecto- extrapola o conceito de livro de leitura para se assumir como objecto de arte, substituindo a narrativa literária por uma narrativa plástica.

³⁷ Poesia-objecto – além dos elementos da poesia visual, o suporte deixa de ser a página bidimensional; incorpora o objecto, junto com as suas propriedades e significações. Este pode ir desde uma caixa de fósforos a um automóvel, passando por uma dobra de papel. Como o poema passa a acontecer em diversos planos/faces/camadas e a poder contar com o manuseio como elemento de leitura, as possibilidades ainda são mais ampliadas.

³⁸ Cibercultura:” conjunto das técnicas (materiais e intelectuais), as práticas, as atitudes, as maneiras de pensar e os valores que se desenvolvem conjuntamente com o crescimento do ciberespaço”in LÉVY, Pierre - **Cibercultura**. Lisboa: Instituto Piaget, 2000, p. 17

O mais contemporâneo reencontra assim o mais arcaico, a própria origem da arte nos seus fundamentos antropológicos.” (LÉVY: 2000, p. 164)



Poema-objecto de Osmar Dillon (folha de papel dobrada que incita à participação do leitor

CAPÍTULO IV

A crítica: o que é a poesia?

1- Poesia, lirismo e experimentalismo

Como todas as vanguardas, este movimento inovador e, até certo ponto, provocatório, teve os seus adeptos incondicionais e os seus detractores convictos. O que talvez fosse impossível era ficar indiferente a esta poesia que levou ao extremo as propostas e ousadias do início do Modernismo, ele próprio profundamente irreverente e portador de uma intenção deliberada de abanar as consciências e renovar a linguagem poética. Alguns poetas brasileiros não alinhados com este movimento, sentindo-se talvez pressionados, perplexos ou incomodados perante a força avassaladora do Concretismo, interrogavam-se sobre se este novo fenómeno conduziria à morte da lírica ou se o rumo definitivo da poesia viria a ser aquele.

Mas, afinal, o que se entende por Poesia? Será ela indissociável do lirismo?

Começemos por distinguir o vocábulo Poesia, sem adjectivação modal, que pode remeter para os textos versificados de um modo geral, tanto os líricos como os narrativos ou mesmo os dramáticos, de Poesia Lírica – que se refere ao conjunto dos textos literários integrados no modo lírico

A palavra poesia vem do grego **Poiesis** “que tem o mesmo significado que a raiz sânscrita Kri, de onde vem Karma e que se encontra no verbo latino creare.” (GUÉNON:1931). Significa “fazer, produzir, criar”.Terá começado por ser som ritmado por meio de palavras, com um carácter mais ou menos ritual e encantatório. Aliás, em latim verso (versus,us) significa dança, movimento cadenciado, além de linha da escrita.

Em latim, os poemas eram denominados carmina , designação que se refere ao seu uso no cumprimento de ritos, porque a palavra carmen é idêntica ao sânscrito Karma que deve ser tomado no sentido de acção ritual .Originalmente, tratava-se então de outra coisa totalmente diferente da simples produção de uma obra artística ou literária, no sentido profano que Aristóteles parecia ter unicamente em vista quando falava do que ele chamou “ciências poéticas”(GUÉNON: 1931)

Portanto, pela sua origem e pelas suas características, a poesia está muito ligada à música. Leo Spitzer definiu-a através desta fórmula: “poesia = música + lógica”.

Ao longo do tempo, os poetas e os filósofos preocuparam-se em definir o conceito de poesia lírica e de acto poético, variando estas concepções de um modo muito extremo: uns vêem-no como a expressão de um devaneio, uma quase inspiração divina; outros, como o produto de um aturado labor e técnica; outros como uma forma de comunicação e outros ainda como puro acto lúdico.

Heidegger afirmou que “ a poesia é a linguagem primogénita de um povo”, bem como Arnaldo Antunes, ao dizer que a origem da poesia “se confunde com a origem da própria linguagem”³⁹e, baseando-se em estudos efectuados por Mikhail Bakhtin acerca do estudo das línguas dos povos primitivos, demonstrativos de que estes usavam a mesma palavra para exprimir conceitos diferentes e até opostos, conclui que

Tais usos são inteiramente estranhos à linguagem referencial, mas comuns à poesia, que elabora seus paradoxos, duplos sentidos, analogias e ambiguidades para gerar novas significações nos signos de sempre. Já perdemos a inocência de uma linguagem plena assim... (...) mas temos esses pequenos oásis – os poemas – contaminando o deserto da referencialidade.

(Texto incluído no libreto do espectáculo *12 Poemas para dança*)

O poeta espanhol García Lorca associa a poesia ao mistério: “Todas as coisas têm o seu mistério, e a poesia é o mistério que todas as coisas têm”

Para Sophia de Mello Breyner, a poesia tem uma ligação ao concreto:

*(...) a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso o poema fala não de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta.*³⁹

Para Melo e Castro é uma forma de comunicação, com ou sem palavras e utilizando vários meios:

“a Poesia (= inteligência sensível da existência, formulada através da linguagem) “ é um meio de comunicar Poesia”⁴⁰.

³⁹ BREYNER, Sophia, “Arte Poética II”, in **Geografia**, Lisboa: Ática, 1967, p.196

⁴⁰ CASTRO, E. M. de Melo e - **O Próprio Poético**, Edições Quíron, 1973, p. 5

*A poesia faz-se de todo e qualquer material de comunicação, em todo e qualquer suporte. Também de palavras, claro está, mas principalmente de imagens visuais, de luz e de sons, ou ainda de objectos que se possam articular semioticamente (isto é, significativamente) em alguma forma de discurso ou de não discurso.*⁴¹

*(...) 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: o poema em verso; o poema em prosa; o poema virtual.*⁴²

Finalmente, Octávio Paz afirma que a poesia é antagónica ou multifacetada:

*Hija del azar; fruto del calculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencia a las reglas; creación de otras. (...) juego, trabajo, actividad ascética*⁴³

Perante tantas, tão variadas e até contraditórias definições de Poesia, quase apetece imitar Alberto Pimenta – desistir de fazer a pergunta, pela sua inoperacionalidade:

*“(...) Eu, apesar de não saber também o que essa palavra significa, não faço a pergunta. Não, porque saber o significado não me resolve nenhuma questão. O significado é paragem no tempo, e a questão é justamente o movimento . (...)”*⁴⁴

O adjetivo ‘lítica’, qualificativo de poesia, tem origem no vocábulo lira, instrumento musical. Ora, para os gregos, a arte por excelência era a música, pois pertencia ao reino das musas. Esta baseava-se no velho mito de Orfeu que, com a sua voz melodiosa e o som da sua lira tinha o poder de domar as feras e obter os favores das divindades infernais. Mas com o desaparecimento do verso, da métrica e do ritmo na poesia do século XX, o antigo poder da poesia lírica, ligada à música, evanesceu-se, foi substituído pelo ideograma, e o mito de Orfeu pelo do poeta-

⁴¹ CASTRO, E. M. de Melo - **Voos da Fénix crítica Vol. II**. Lisboa: Edições Cosmos .1998, pp. 123-4

⁴² CASTRO, E. M. - **Antologia para Inici – Antes**. V. N. de Gaia: Editora Ausência, 2003, p. 249

⁴³ PAZ, Octávio - “Poesía y Poema”. **El Arco y la Lira**. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 13

⁴⁴ PIMENTA, Alberto, **Poemografias: perspectivas da poesia visual portuguesa**, Fernando Aguiar e Silvestre Pestana (org.), Ulmeiro, Liboa, 1985, p.31

pintor. Apollinaire, que foi crítico de arte, perante os seus caligramas, exclamava: “também eu sou pintor”.

O que forma o conteúdo da poesia lírica, segundo afirma Hegel na sua **Estética**, é

*“ o sujeito individual e, por conseguinte, as situações e os objectos particulares, assim como a maneira segundo a qual a alma, com os seus juízos subjectivos, as suas alegrias, as suas dores e as suas sensações, toma consciência de si própria no seio deste conteúdo”*⁴⁵

Portanto, a poesia lírica distingue-se da épica e da dramática porque se enraíza na revelação e no aprofundamento do eu lírico, não se preocupando em representar o mundo exterior e objectivo nem a interacção do homem com este. Mas a poesia concreta também não descreve nenhuma realidade exterior a si própria, ela descreve-se a si mesma. Por outro lado, será essa distinção entre os géneros assim tão estanque? Jorge de Sena considera que não:

*Os géneros literários (...) não são estanques, mas tendências, passíveis de combinações entre si: (...) evaporadas as perfumarias do Romantismo e do Modernismo, é visível que os géneros subsistem, não como obrigações selectivas da expressão, mas como tendências gerais dela.(...) Os géneros serão os três fundamentais da tradição: o lírico, o épico e o dramático. Mas, de forma alguma, exclusivos da expressão em verso, nem conexos com determinadas criações. São, antes, tonalidades dominantes (...)*⁴⁶

Daí que seja apenas aparente a contradição que encerram as palavras de Ana Hatherly quando afirma que “Pela recusa dos aspectos emocionais que estavam ligados à expressão lírico- discursiva, a poesia concreta desejou-se acima de tudo objectiva, científica”⁴⁷

E ao mesmo tempo diz:

*A poesia concreta não foge a nenhuma das formas tradicionais de expressão. Na verdade é essencialmente lírica [...].Epopéia e lirismo são os dois pilares em que assenta e assentará a forma poética»*⁴⁸.

⁴⁵ HEGEL - **Esthétique**. Paris: Editions Moutaigne, 1944, t. III, 2ª Partie, p. 167

⁴⁶ SENA, Jorge de – **Dialécticas Teóricas da Literatura**. Lisboa: Edições 70, 1978, pp. 160, 161

⁴⁷ A Reinvenção da Leitura, in Ana Hatherly e Melo e Castro, op. cit. p. 143

⁴⁸ O Idêntico Inverso ou o Lirismo Ultra Romântico e a Poesia Concreta, in idem, pp.92-93

Em suma, a Poesia, enquanto “artefacto” criativo, é um dos primeiros e fundamentais testemunhos que comprovam a presença do ser humano na Terra. De facto, nos primórdios não se distinguia o poeta, do físico ou do filósofo, pois a dimensão sagrada manifestava-se em todos, na medida em que o saber e o mistério estavam sempre ligados ao sagrado.

Por outro lado, a estupefação que o homem primitivo sentia perante a complexidade do mundo, com a força indomável da Natureza em fúria ou o mistério da vida e da morte, era enorme. Mas, passados milhares de anos, esse mesmo espanto continua a acompanhar o cientista em face da mutabilidade incontável de certos vírus e dos genes, da imprevisibilidade climática, ou ainda e sempre dos mistérios da vida e da morte – temas que nunca deixaram de inspirar os poetas.

Na verdade, a Poesia lírica ou qualquer outra manifestação literária, como todas as realizações humanas, é uma construção histórica, que evoluiu e se transformou ao longo dos séculos, por razões culturais igualmente históricas e em virtude das ideossincrasias de cada poeta. Se no Classicismo a sua forma obedecia a regras rígidas e o seu conceito se baseava na imitação; se o Romantismo valorizava a expressividade de sentimentos e o ritmo em detrimento da rima; se no Parnasianismo e no Realismo a poesia lírica apresentou um certo carácter descritivista e até narrativista, desde os finais do século XIX é posto em causa o rigor sintáctico, valorizando-se a plurissignificação e o anti-discursivismo. Com o advento do Modernismo no século XX, chega-se ao conceito de alteridade de Rimbaud (“Je est un autre”), de despersonalização de Pessoa, que intelectualiza os sentimentos e emoções e ficciona o outro que há em si, ou ainda da pesquisa do inconsciente pelos surrealistas, tudo experiências que prenunciam a profunda crise do sujeito da segunda metade do século XX, que deixou marcas indeléveis na poesia, sobretudo do sujeito como criação do texto – “o texto-sujeito” de que fala Ramos Rosa – e não como realidade preexistente que se exprime através do poema. Chegamos assim à reinvenção da linguagem ao nível da forma de expressão, traduzida no experimentalismo o qual, afinal, tem antiquíssimas raízes históricas.

Então, para definir o poético, regressemos ao seu sentido inicial: *poiesis* significa fazer, produzir, criar. E se poeta é o que cria, o que faz, então o poema é a coisa ou objecto feito. Ora o Experimentalismo é isso mesmo: a criação do poema-objecto concreto, a procura e a construção do novo, pela recombinação criativa de

signos pré-existentes, atribuindo-lhes novos sentidos ou criando novas formas, subvertendo a tradicional relação poeta (autor) – leitor. Portanto, a chave para a definição de Poesia está na inventividade, na criatividade, no questionamento constante do trivial, do já visto e do já gasto. Está na celebração daquilo que é novo, diferente, inovador e até provocatório, não deixando de ser sério mesmo quando é lúdico:

A poiesis é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criado pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na 'vida comum', e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade»⁴⁹.

Se não é difícil aceitar que o Concretismo / Experimentalismo é poesia, pelo menos no sentido etimológico do termo, já é mais difícil catalogá-lo numa das categorias existentes na Literatura, pois, como vimos, só pertence em parte à definição canónica do género lírico, a que alguns poetas deste movimento rejeitam pertencer, como recusam ser rotulados de acordo com qualquer outro género literário. Essa posição, simultaneamente liberta-os das amarras do cânone e obriga-os a produzir um manancial de textos teóricos para legitimar toda esta prática poética revolucionária.

A recusa do lírico, ou melhor, a ridicularização da vertente confessional da Poesia Lírica, do derrame sentimental, bacoco e estéril, está bem patente neste poema de Melo e Castro:

⁴⁹ HUIZINGA, Johan - **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p133

Fragmento de um Mapa
do Lirismo Português

onde lágrima
 lá rima
com ama
sobra
um g de
 gosto
 gana
tem
um ri
de riso
 amargo
 onde
 amar
é gosto
 gasto
e o
 amor é só
a lágrima
 derrama

Assim, dada a sua qualidade de “intermédia” e na linha do que propõe Jorge de Sena, talvez a solução seja “defender uma alteração do paradigma que liga o texto ao género – de pertença para participação” (REIS: 1998, p.159)

Participação no género lírico porque, ainda que escamoteado, o sujeito poético está presente, não para exprimir estados de alma, pensamentos, desilusões amorosas ou paixões exacerbadas, mas percepções, sinestésias. Por outro lado, participação também no género dramático, pela exigência de colaboração do leitor/utente no poema.

Concluindo, parece ser impertinente e improcedente o questionamento sobre a poeticidade da poesia experimental. Quanto à sua inclusão no género lírico ou

noutro qualquer, partilhamos da opinião dos que defendem que, dado o seu carácter híbrido, para pertencer a um género, este teria de ser inventado.

2- A crítica no Brasil

Internamente, os concretistas receberam variadas críticas : uns consideravam-nos dogmáticos, outros elitistas, outros ainda contraditórios, em virtude de adoptarem diferentes perspectivas. Também havia os que os acusavam de se alhearem das realidades sociais do país.

Outra crítica recorrente, que esteve na base do afastamento da Poesia Concreta Brasileira por parte de Ferreira Gullar e demais dissidentes agrupados no Neoconcretismo, consistiu naquilo que eles consideravam ser um racionalismo exagerado da poesia concreta. Acusavam os concretistas de encararem o homem de um ponto de vista mecanicista – uma máquina entre máquinas – e de limitarem a arte à expressão desse mecanicismo.

Também Mário Chamie se afastou e criou o movimento Praxis justamente pelo dogmatismo e intelectualismo que considerava predominar no grupo Noigandres, e pela necessidade que sentia de denunciar algumas injustiças sociais e de envolver o leitor, levando-o a ser também criador do poema. Ele pretendia “A experiência linguística associada à preocupação social, especialmente o conflito cidade-campo”

Outros críticos como, por exemplo, Eric Vos, apesar de reconhecerem e aceitarem a “verbivocovisualidade” da poesia concreta, temiam que a ênfase nas características visuais a afastasse excessivamente do paradigma linguístico

Todavia, houve críticos como o espanhol Angel Crespo e Pilar Bedate que consideraram positivas algumas contradições e indefinições de que acusavam o concretismo, pois isso era sinónimo de que o movimento estava palpitante de vida, fervilhante de ideias.

Não há dúvida de que, apesar de todas as críticas, a influência do Concretismo no Brasil foi avassaladora, ocorrida não apenas pela qualidade da obra do grupo Noigandres, mas pela produção de uma teoria poética inaudita na história literária brasileira, de uma profunda reflexão e pesquisa sobre a linguagem e as suas possibilidades e ainda pelo excelente trabalho de traduções. Porém, a poesia brasileira continuou a ser plural - o verso e o lirismo não desapareceram.- mas foi bastante enriquecida, adquirindo novos códigos e parâmetros estéticos que

continuam actualmente a suscitar interesse e a despertar polémicas. Como afirmou Walmir Ayala :

*O movimento concreto higienizou a poesia, limpou das graxas e deliquescência, deu uma consciência de disciplina ao novo poeta, revelou-lhe a história da sua poesia, clarificou nossa tradição poética.*⁵⁰

3- A crítica em Portugal

Quanto à atitude da crítica em Portugal, como já foi referido anteriormente, a primeira reacção à apresentação da revista nº1 da Poesia Experimental foi de “escândalo”, sendo o cunho disruptivo de algumas das suas propostas um dos responsáveis de uma certa marginalização de que foi alvo, principalmente por parte do público, que não estava preparado ou disponível para as entender.

O crítico literário João Gaspar Simões, senhor de grande influência e aceitação no meio, foi um dos que a combateu e contra o qual Melo e Castro se insurgiu. Por sua vez, Eduardo Prado Coelho apelidou-a de “tecnocrata”.

Mas também houve críticos a defender esta poesia, atacando a resistência ao novo e a inadequação dos métodos usados para a analisar. Foi o caso de Arnaldo Saraiva:

A maioria das alusões que na Imprensa portuguesa têm sido feitas a livros de poesia experimental acusa as reacções típicas de quem não consegue suportar o impacto da inovação. Há quem esqueça que um novo estilo exige sempre um novo método, ou, pelo menos, um novo aferidor; e há até quem queira julgar a poesia experimental à luz exclusiva da razão e da lógica.

Foi desse modo que, em época algo semelhante à nossa, um autor que ra muito imitado, Luís António Verney, “provou” que os sonetos”alma Minha Gentil e “Sete Anos de Pastor” eram parvoíces e nulidades.

Diário de Notícias, 3/9/60

A teoria produzida, designadamente por Melo e Castro, considerada “A personalidade mais empreendedora desta actividade,” (SARAIVA:1985) foi reputada inferior à dos concretistas suíços ou brasileiros:

⁵⁰ BANDEIRA, Manuel e AYALA, Walmir, (org.), **Antologia dos Poetas Brasileiros: Poesia da fase moderna, v.2**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996

*A teorização(escolhemos, do mesmo autor, a colectânea, **In-novar**, 1977) fica longe do interesse científico, meta-linguístico, da escola de Estugarda, e da originalidade conceptual de Eco ou Haroldo de Campos, sendo um dos seus tópicos a reivindicação da tradição lúdica do Barroco.”⁵¹*

Outra das acusações feitas à Poesia Experimental dos anos 60, nomeadamente pelos neo-realistas, era a de não serem humanistas, a de “distanciamento das realidades sociais”. Melo e Castro defendeu-se dessa acusação dizendo que, pelo contrário, o que aconteceu foi uma tentativa corajosa de combater o marasmo sociocultural provocado pelo provincianismo e a opressão do regime salazarista (“salazarento”), através da desconstrução do discurso vigente, uma insubordinação relativamente às regras impostas e às fórmulas já gastas:

A Poesia Experimental Portuguesa atacou e ataca destrutivamente o código fossilizado da leitura sentimentalista e opressiva da língua portuguesa no momento preciso em que o sistema político fascista dele mais se reclama (no início da década de 60) para galvanizar o povo para as guerras do Ultramar⁵²

Por sua vez, Ana Hatherly, tal com Arnaldo Saraiva, ataca a crítica literária por se revelar incapaz de perceber o trabalho inovador destes poetas, :

A verdade é que os Poetas experimentais tinham um aparelho crítico, uma informação teórica, na maior parte dos casos muito superior à dos críticos em exercício, que, de uma maneira geral, praticavam uma crítica impressionista ou pseudo neo-realista que não permitia aos seus praticantes aquela ruptura com os métodos de leitura e interpretação do texto necessários para a apreensão, identificação e finalmente leitura crítica desses textos. (Hatherly, 1979, p119)

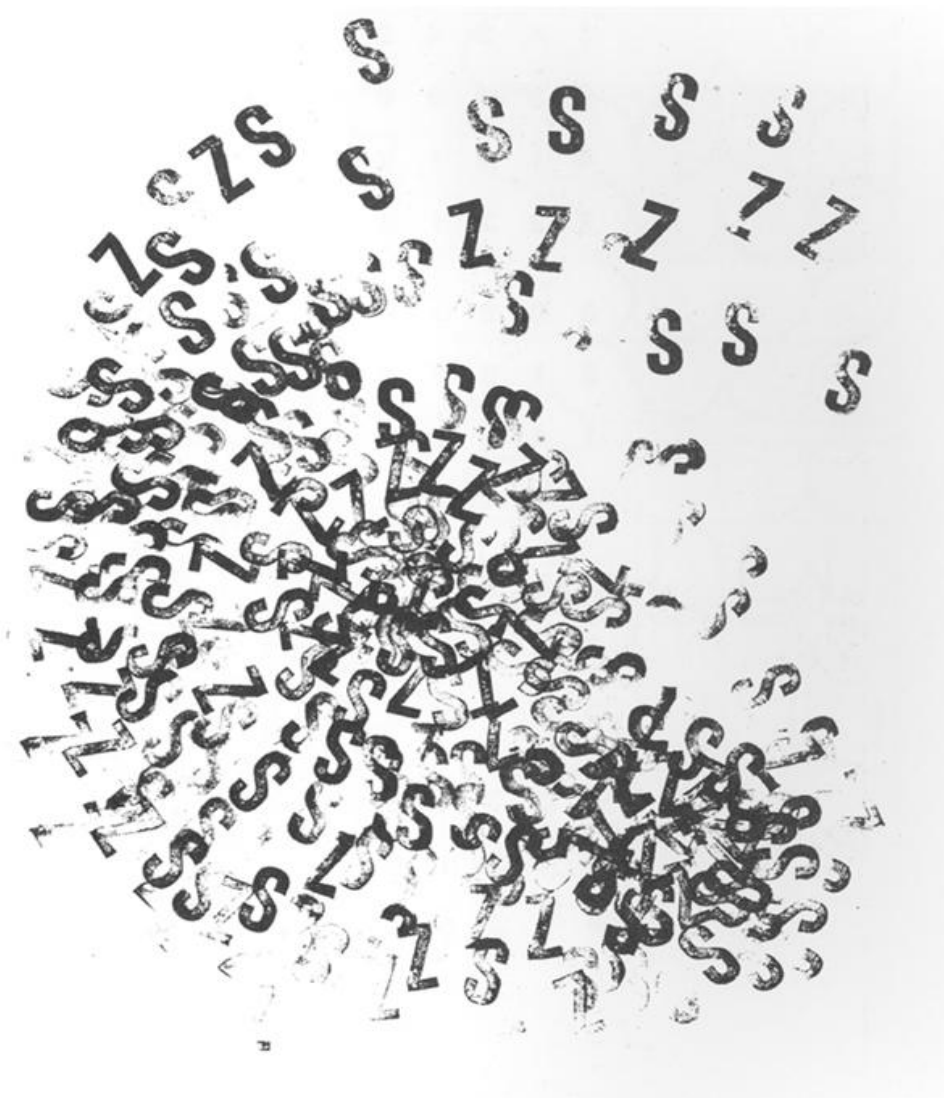
Melo e Castro faz uma acusação semelhante à de Hatherly:

⁵¹ SARAIVA, António José e LOPES, Óscar – **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1985, p.1116

⁵² CASTRO, E. M. de Melo e HATHERLY, Ana, **PO.EX. – textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa** . Lisboa: Moraes editores, 1981

(...) a Poesia Concreta tentou uma dessacralização imediata e prática do símbolo, transformando-o em signo – fenómeno que ficou praticamente incompreendido por parte da crítica, principalmente⁵³

O poema a seguir apresentado, da autoria de Melo e Castro, é um exemplo claro de desconstrução da linguagem e valorização do signo, que se significa a si próprio. Um poema que apela a sensações, não a sentimentos.



⁵³ CASTRO, E. M. de Melo e - **O Próprio Poético**. São Paulo: Edições Quíron, 1973, p. 38

Mas este movimento da Poesia Experimental teve o mérito de, pela primeira vez na História da Literatura não andar a reboque do que se fazia no estrangeiro. Estes poetas e teóricos de grande gabarito, tanto os brasileiros como os portugueses, conseguiram a proeza de estar em simultâneo ou até talvez à frente (no caso do Brasil) das vanguardas artísticas do seu tempo.

Actualmente continua sendo uma poesia praticamente inacessível nas livrarias, a não ser em nichos especializados, e pouco divulgada – a antologia mais representativa desta poesia, **Cadernos de Poesia Experimental**, de 1971, bem como a colectânea de textos críticos e manifestos, de 1981, ou **Poemografias**, o último livro que reúne nomes históricos e alguns mais recentes, estão esgotados há muito tempo - como tal, é desconhecida do grande público em geral e da população escolar, em particular, pois geralmente está ausente nos manuais escolares, que apenas a referem (quando o fazem) numa introdução lúdica à poesia canónica. No próprio meio universitário o seu tratamento é raro e continua a ser encarada depreciativamente:

experimentalismo é um termo que continua envolvido de conotações depreciativas ou algo burlescas, tacitamente identificado com passatempos delirantes, com obsessões tecnológicas e hereticamente desromantizadas, com “puros” e antiplatonícos divertimentos formais – mesmo se, por ironia, é justamente no platonismo e na tradição logocêntrica que tem origem o mito de uma linguagem “natural”, desculturalizada e universal a que aderem muitas poéticas visualistas: a linguagem da visão e dos sentidos⁵⁴

Melo e Castro afirma mesmo, com um misto de sarcasmo e de amargura, em entrevista a Raquel Monteiro atrás citada, que quando apareceu a Poesia Concreta muitos poetas aderiram, mas o público ficou

completamente à nora, como ainda hoje está e estará no futuro. É irredutível. 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 isto ficam felizes e contentes, no paraíso criado por eles, alimentando-se dos simplismos da literatura light, em plena idade da complexidade!

⁵⁴ SOUSA, Carlos Mendes de ; RIBEIRO, Eunice - **Antologia da Poesia Experimental Portuguesa**, p 22

Contudo, esta poesia continuou a ser produzida, mesmo por alguns dos que colaboraram na Revista inicial e se mantiveram fiéis ao Concretismo – Experimentalismo, como António Aragão, Salette Tavares, Melo e Castro e Ana Hatherly. Outros que surgiram posteriormente, hoje designados poetas-visuais, embora tendo seguido percursos individuais, mantiveram-se de algum modo ligados ao espírito do movimento, como é o caso de Alberto Pimenta, Silvestre Pestana, Fernando Aguiar, ou António Barros.

No século XXI, a Poesia Experimental /Concreta / Visual adaptou-se aos tempos modernos, recriando-se e renovando-se constantemente nas inovações tecnológicas, como podemos conferir na poesia de Pedro Barbosa, gerada por computador e nas experiências em vídeo e computador, de Melo e Castro. Aliás, basta percorrer os inúmeros blogues e sítios na Internet que sobre ela existem para termos uma ideia da sua vivacidade. No entanto, também continua a ser publicada em livro, com textos de poesia visual, de forma ideogramática, caligramática, etc., como os dois poemas visuais que apresentamos na página seguinte, e que estão incluídos na obra *livre*, da autoria de José Oliveira Baptista, com prefácio de E. M. de Melo e Castro.

Todavia esta poesia, em Portugal, continua marginalizada e incompreendida pela Academia, pela História da Literatura, sendo visível apenas em publicações e pesquisas de carácter individual. E continua a ser difícil e hermética, não podendo ser considerada uma “arte popular”, como defendia Décio Pignatari.

Para finalizarmos, é preciso destacar que aqui, no Brasil, como em Portugal, tais movimentos foram importantes na retomada do espírito renovador das respectivas tradições modernistas, trazendo para um nível mais concreto o diálogo das forças criativas do seu tempo, num intercâmbio internacional jamais visto. No plano de suas respectivas realidades nacionais, foram também importantes, não só pela polémica suscitada por suas acções, capazes de sacudir o ambiente tépido de então, mas também por comportarem uma atitude política de abertura. Mesmo que muitos escritores e críticos neguem sua influência no cenário actual, dificilmente se pode esquecer essa sua lição de abertura estética e vivencial, capazes de recuperar o vigor do passado e de projectar futuros.⁵⁵

⁵⁵ SILVA, Rogério Barbosa da - Uma Odisseia de vanguarda: internacionalismo e resistência no projecto português da poesia experimental. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, pp.24-50, Janeiro - Dezembro, 2005

Mas está viva e a sua importância continuou a ser reconhecida, como se verificou no 16º Salão Internacional do Livro, da Imprensa e da Multimédia de Genebra, onde, de 1 a 5 de Maio de 2006 foram celebrados os 50 anos da Poesia Concreta. Este evento, que elegeu o Brasil como país homenageado, teve como ponto alto o encontro do poeta suíço Eugen Gorimger com os brasileiros Décio Pignatari e Augusto de Campos.



AANAANDADANADA
AAANAANDADANAD
DAAANAANDADANA
ADAAANAANDADAN
NADAAANAANDADA
ANADAAANAANDAD
DANADAAANAANDA
ADANADAAANAAND
DADANADAAANAAN
NDADANADAAANAA
ANDADANADAAANA

José Oliveira BAPTISTA LIVEE, 2008

CAPÍTULO V

Relações entre a Poesia de Vanguarda Portuguesa e Brasileira

Como já foi referido, a Poesia Concreta / Experimental propôs-se ter desde o início uma dimensão internacional o que se efectivou através de uma rede comunicacional que abarcava diversos meios. Na década de 60 podemos constatar essa comunicação entre autores portugueses e brasileiros em:

- participações em revistas e outras publicações: Haroldo de Campos, Pedro Xisto e Edgar Braga participaram no segundo número da revista *Poesia Experimental*, publicada em Lisboa; registaram-se também participações de poetas brasileiros na antologia que acompanhou o livro de ensaios de Melo e Castro *A proposição 2.01 – Poesia Experimental*, de 1965 e na *Operação I*; publicação de poemas de Jorge de Sena e Melo e Castro na revista *Invenção*, de São Paulo; publicação de poemas experimentais, nomeadamente de Ana Hatherly, António Barahona da Fonseca, António Ramos Rosa, Herberto Helder, José Alberto Marques, Alberto Cruz, contos, excertos de romances, textos críticos e teóricos sobre literatura portuguesa e entrevistas realizadas por autores brasileiros a autores portugueses, como Ana Hatherly, no *Suplemento Literário do Minas Gerais*, etc.;
- exposições em galerias;
- uma troca de correspondência entre os autores portugueses e brasileiros, como por exemplo de Haroldo de Campos para E. Melo e Castro (em 12/1/65, 29/5/65), de Pedro Xisto para Melo e Castro, etc.

Assim se estabeleceu contacto, epistolar entre outros, com os seguintes produtores experimentais: Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Pedro Xisto, Edgar Braga, Affonso Ávila, Álvaro de Sá, Moacyr Cirne, Nei Leandro de Castro, Hugo Mund Junior, Ubirásçu Carneiro da Cunha, (...)

(CASTRO,1981, p. 213)

Segundo Melo e Castro, essa participação de autores portugueses de vanguarda começa a diminuir nas publicações brasileiras em 1971, o que coincide com a desagregação do núcleo da Poesia Experimental portuguesa, que se iniciou em 69.

CONCLUSÃO

Sem a pretensão de exaustividade e tendo plena consciência de que este trabalho analisa apenas uma pequena parte do muito que há a dizer sobre a Poesia Experimental, todavia estamos agora na posse de alguns dados que nos permitem tirar ilações relativamente ao propósito inicial de estabelecer conexões, semelhanças e diferenças, analisando tanto processos e percursos, como o labirinto de influências da poesia concreta portuguesa e brasileira das décadas de 60 a 80.

Em primeiro lugar, como foi referido, a poesia concreta brasileira, se não foi pioneira a nível mundial, terá surgido em simultâneo com os trabalhos do suíço-boliviano Eugen Gomringer, em fins da década de 50 (entre 1953 e 56). Por sua vez, a poesia experimental portuguesa surgiu, como também já foi mencionado, um pouco depois, no início da década de 60 (com a publicação de **Ideogramas**, de Melo e Castro, em 62).

Em segundo lugar, a Poesia Concreta brasileira apresentou um *paideuma* no chamado “Plano piloto para a poesia concreta”, que, como se viu, foi oriundo do Simbolismo francês e do Modernismo americano, (cujos autores foram estudados e traduzidos pelos precursores do movimento), mas também com ligações ao movimento Antropofágico nacionalista. Tratou-se de um movimento organizado, com um programa bem estruturado, e ao qual subjaz vasta fundamentação teórica, apresentação e divulgação pública em exposições, nas principais cidades (São Paulo e Rio de Janeiro). Surgiu durante o governo democrático e desenvolvimentista de Juscelino Kubistcheck, ao qual se alia, e à própria construção da capital, Brasília, ou seja, numa época de pujança, de euforia e de abertura ao novo. Em oposição, o experimentalismo português surge durante o governo ditatorial de Salazar, contra o qual resiste por meio de uma estética radical de desconstrução do discurso linear, característico dos regimes autoritários, ou através do humor ou ainda do lúdico – tudo armas no combate a uma literatura obsoleta, cinzenta, fechada à criatividade e à invenção. Através do humor e do ludismo, das “brincadeiras”, como alguns críticos depreciativamente lhes chamaram, os experimentalistas pretendiam libertar da modorra o espírito das massas, alienadas pela propaganda com que o Estado Novo as manipulava. Assim, para provocar o público, realizaram eventos extremamente irreverentes, como o “Concerto e Audição Pictórica”, realizada em Lisboa, na galeria Divulgação, em

1965, em que colaboraram poetas e os músicos Jorge Peixinho e Mário Falcão, o qual uma das participantes, Ana Harthely, descreve deste modo:

Para dar uma ideia do modo como decorreu o espectáculo, descreverei sumariamente o número do funeral, que foi mais ou menos assim: (...) sentados a uma mesa alguns indivíduos comendo. Junto deles um caixão de defunto, verdadeiro (...). Dentro dele estava alguém (...). Ruídos de talheres, de mastigação, de sílabas confusas, marcha nupcial tocada ao piano(...). (cit in PO:EX, p.47, 48).

Portanto, o experimentalismo português tinha a singularidade de se insurgir contra o discurso do poder, subvertendo os hábitos de aceitação e consumo do objecto artístico e, como tal, os poetas sofreram a pressão e a opressão do regime político da época. Mas não se organizaram em torno de um movimento, tendo produzido as suas experiências isolada e individualmente, embora participando em *happenings*, exposições, *performances* antologias, etc.. Também foi efectuada muita pesquisa e produzida muita teoria, especialmente por Melo e Castro e Ana Hatherly, mas ao contrário do que aconteceu no Brasil em que a teoria surgiu previamente, em Portugal surgiu depois da poesia, que teve sempre a primazia:

A teorização foi para nós uma preocupação sempre posterior à criação. Nos Cadernos de Poesia Experimental encontram-se sim indicações e balizas teóricas mas não formulações teorizantes nem ensaios nem manifestos. (CASTRO: 1981, p173)

Quanto às origens desta poesia, verificou-se que os teóricos de ambos os países defendem encontrar-se nos hieróglifos, que entre nós chegaram através do Mediterrâneo. Mas a ligação entre texto e imagem que, como se viu, volta a observar-se nos brasões medievais ou nos **Carmina Figurata**, é recuperada pela tradição maneirista e barroca peninsular, nomeadamente através do emblema, do labirinto, etc. Em suma, a poesia experimental portuguesa, incorporando muito do que se fazia no estrangeiro, especialmente no Brasil, acabou por se individualizar, ao recuperar aspectos formais inovadores e lúdicos ocorridos no Barroco.

Por outro lado, ao contrário da poesia concreta brasileira, que na sua fase ortodoxa sempre usou palavras (mesmo o poema-processo usava a chave léxica), a

poesia experimental portuguesa desde o início trabalhou com signos verbais e não verbais.

Tiveram em comum o facto de, pela primeira vez na história das respectivas literaturas, não andarem a reboque das vanguardas internacionais, pelo contrário, especialmente no caso brasileiro, estiveram na linha da frente, partilhando descobertas comuns feitas a milhares de quilómetros de distância, através de uma intensa troca epistolar onde também davam conta de acções práticas que efectuavam nos seus países: festivais, exposições, colóquios, publicações, etc. Melo e Castro faz referência a essa troca de correspondência entre experimentalistas portugueses e poetas de variadas nacionalidades: Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ian Hamilton Finlay, Davie Miles, Fen Kox, Fernando Millan, Pierre Garnier, Emilio Villa, Nanni Balestrini, Mary Ellen Solt, etc. (CASTRO: 1981, p.213).

Porém, os brasileiros, que só com o Modernismo, durante a Semana de Arte Moderna, em 1922, e mormente com o movimento Antropofágico, de Oswald de Andrade, primeiro, e depois com o Concretista, tinham, com efeito, iniciado o seu processo de libertação da literatura portuguesa, pretendiam divulgar a sua poesia no estrangeiro, afirmar-se orgulhosamente tanto na Europa como na América, e libertar-se dos marcas da cultura portuguesa: “Poder-se-á afirmar que, no século XX, a Literatura brasileira abriu-se para as conquistas estrangeiras, afirmando, ao mesmo tempo, sua identidade, não pelo apelo exótico grotesco, mas por uma postura autónoma”⁵⁶

Enquanto isso, os portugueses, sem descurarem a sua participação activa em publicações estrangeiras, desejavam sobretudo ser reconhecidos e agir internamente, provocar a abertura estética do país perante os novas realidades culturais. Parece duvidoso que estes o tenham conseguido, por todas as razões já expostas e que, ao fim e ao cabo, eles próprios atribuíam à falta de preparação dos seus contemporâneos, acreditando, porém, que acabariam por ser compreendidos mais tarde, como sempre acontece a todas as vanguardas. Assim, em 1985, quando o reconhecimento da Poesia Visual continuava a ser “uma utopia”, Melo e Castro vaticinava-lhe um futuro promissor no século XXI, através da ciberpoesia:

⁵⁶ GONÇALVES, Magaly Trindade et ali (Org.) - **Antologia Comentada da Poesia Brasileira**. Petrópolis: Vozes, 2006, p.229

*Por isso a Poesia Visual enquanto acto produtor de cultura, para além de ser uma utopia do presente é muito mais uma realidade do futuro. Desse século XXI que agora começamos a ante-ver – precisamente através do colapso das articulações (lógicas/ilógicas) da informação actual – e das novas cargas semânticas que as operações visuais da comunicação cibernetizadas acabarão por impor aos nossos torturados e limitados cinco sentidos.*⁵⁷

Ao verificar até que ponto esta poesia rompia definitivamente com a tradição ou, pelo contrário, se instituía como uma renovação do género lírico, conclui-se que apesar das suas contradições internas, em vez de ruptura trata-se de uma reinvenção, mas de tal modo transgressora das regras e gostos oficiais vigentes, que dificilmente se poderia aceitar a sua pertença a qualquer género literário específico. Esse fenómeno explica, em parte, a dificuldade de aceitação tanto dos críticos como dos teóricos da Literatura, que terão eventualmente de criar um novo género para lhe dedicarem a atenção e estudo que esta poesia merece.

Assim, talvez não seja alheia a estes factos a escassa divulgação desta poesia e o inerente desconhecimento do grande público, tanto na época em que foi produzida como actualmente, sobretudo no caso português. Porém, outros motivos contribuíram também para a sua fraca popularidade, por isso talvez o principal óbice resida na circunstância de se tratar de um movimento elitista, tanto em Portugal como no Brasil. Sendo certo que geralmente todas as vanguardas são constituídas por elites intelectuais, a verdade é que, se esta poesia não se tornou popular, não foi apenas por ignorância ou antipatia da crítica. Foi também porque é uma poesia difícil, que exige leitores cultos e esclarecidos: desde um conhecimento dos “arquétipos”, como o ideograma chinês ou o haiku japonês, cuja técnica e características próprias da civilização oriental dificilmente seriam acessíveis e eficazes do ponto de vista comunicacional para um vulgar leitor português ou brasileiro, até aos poetas que os teóricos do movimento reclamam como predecessores, que, por sua vez, sendo poetas eruditos, são difíceis de entender, bem como as ligações, no caso português, ao cabalismo e ao hermetismo. Esse mesmo elitismo é corroborado na própria escolha do título da revista que, no Brasil, esteve na base da divulgação do concretismo - **Noigandres**, uma palavra de origem

⁵⁷CASTRO, E. M. e, Perspectivas da Poesia Visual: anos 80 (3 ângulos),. in **Poemografias**. Lisboa:Ulmeiro, 1985, p.141

provençal que significa “antídoto contra o tédio”, extraída do **Canto XX** de Ezra Pound o qual, por sua vez, a importou do trovador Arnaut Daniel.

Por isso, tal como Melo e Castro, também Ana Hatherly considera que a poesia concreta raramente alcançou as suas intenções: “Contrariamente ao desejo reiterado de comunicação imediata, a poesia concreta foi considerada verdadeiramente incompreensível, isto é, ilegível.”

Passadas seis décadas sobre o seu início, a Poesia Experimental continua a ser marginalizada, continua a não ser “popular”, e ainda é cedo para tirar conclusões sobre o impacto e a popularidade das inovações poéticas que lhe sucederam, como o ciberpoema. Mas, estando, como estamos, sob o império do visual, na era da mundialização e da celeridade da comunicação, bem como na da indiferenciação ou mistura de géneros (tanto literários /artísticos como até do masculino / feminino, espelhados numa certa androginia - na moda, por exemplo) não há dúvida de que a Poesia Concreta / Experimental / Visual mantém toda a actualidade e pertinência. Como afirma Eugenio Miccini “Palavra e imagem estão colonizadas inteiramente pela civilização contemporânea que sintomaticamente se diz civilização da imagem, de consumo, de mass-média.”⁵⁸

⁵⁸Citado em ARAGÃO, António, AGUIAR, Fernando e PESTANA, Silvestre (org), **Poemografias**. Lisboa:Ulmeiro, 1985, p.185

ANÁLISE DE POEMAS

Como foi anteriormente referido, a poesia concreta procura exprimir-se, comunicar com o leitor, não só pelo sentido das palavras (nível semântico), nem apenas pelo nível fónico (pese embora a sua enorme importância), mas também pelo aspecto gráfico, pela disposição das palavras na página, pois o visual tem uma importância capital – “Verbivocovisualismo”

Os poemas sem versos, geométricos e isomórficos, “Velocidade” (Ronaldo de Azeredo), “Pluvial/Fluvial” (Haroldo de Campos) e “Pêndulo” (Melo e Castro), que a seguir passamos a analisar, são ilustrativos dos processos mencionados. Senão vejamos:

Velocidade, na esteira dos futuristas, que valorizavam o dinamismo da vida moderna, sugere um movimento da direita para a esquerda e de baixo para cima pela repetição da palavra “velocidade”, à qual se vão subtraindo letras em cada linha nesse movimento ascensional, que são progressivamente substituídas pela letra **v**, sendo a última linha apenas constituída por este grafema/fonema. Deste modo, jogando apenas com as letras de uma palavra, o autor consegue dar simultaneamente a ideia do movimento e da intensidade deste, que vai aumentando, bem como do som sibilante que acompanha a deslocação do ar, até ficar apenas um som vibrante, um silvo.

VVVVVVVVVVVV
VVVVVVVVVVE
VVVVVVVV EL
VVVVVV ELO
VVVVV ELOC
VVVV ELOCI
VVV VELOCID
VV VELOCIDA
V VELOCIDAD
VELOCIDADE

Ronaldo Azeredo (Noigandres 5, 1962)

Pluvial/Fluvial atinge um máximo de expressividade, de concretude e de concisão com apenas dois adjectivos que diferem somente na consoante inicial. Assim, o poema mimetiza a chuva que cai obliquamente com intensidade, mas pouco ruído, a qual vai engrossando o caudal do rio, que corre na horizontal. O momento em que a chuva que cai do céu se junta ao rio que corre na terra está visualmente representado pela passagem/transmutação da oclusiva surda [p] à fricativa surda [f] e, deste modo simples, com grande economia de palavras, se exprime um fenómeno natural.

```

P
p l
p l u
p l u v
p l u v i
p l u v i a l
f l u v i a l
f l u v i a l
f l u v i a l
f l u v i a l
f l u v i a l
f l u v i a l

```

A fazer lembrar os *Haiku* japoneses, essas formas poéticas rigorosas, extremamente condensadas e depuradas, temos o seguinte poema de Ana Hatherly, com frases incompletas e uma sintaxe estranha.

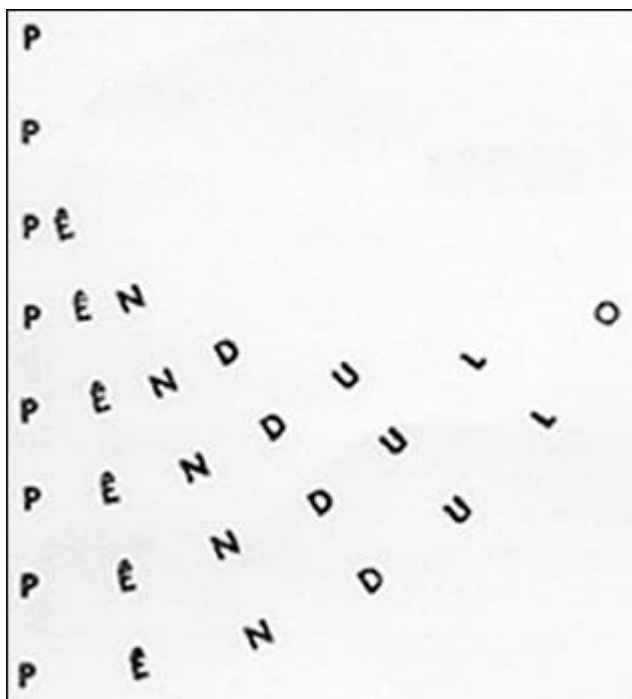
o duplo assoma
 parodia o dédalo

que humilde pugna a sua
 que quieto
 que naufragado riso



Melo e Castro

Neste poema, a sensação de “tontura” e a ilusão de profundidade e de queda no abismo são conseguidas pelos círculos concêntricos e pela diminuição progressiva das letras que compõem o vocábulo e provocam uma ilusão óptica.



Melo e Castro

Pêndulo, por sua vez, com um mínimo de recursos e um máximo de eficácia, remete para a ideia do movimento pendular, de vai-vem, próprio deste objecto, apenas recorrendo à decomposição da palavra nos elementos que a formam: letras, fonemas, sílabas.

A poesia concreta também apresenta uma crítica indirecta ao capitalismo e à sociedade de consumo, e visa transmitir a realidade urbana, as mudanças ocasionadas pela industrialização do Brasil e a forte influência norte-americana. Beba Coca-Cola (Décio Pignatari) aproveita um slogan publicitário que incita ao consumo desta bebida, símbolo por excelência da sociedade de consumo norte-americana, que a tornou universal, estabelecendo uma associação entre esta bebida e duas drogas, a “coca” (cocaína) e a “cola” – respectivamente a droga dos ricos e a dos pobres – que conduzem os seus consumidores à decadência física e moral, transformando-os em “caco”(s), em dejectos, cujo destino é inevitavelmente a “cloaca”.

Neste poema, tão importante quanto o significado das palavras, é a sonoridade das mesmas, dada pela aliteração da labial [b], da palatal [c] e da lateral [l], e a alternância entre as vogais abertas e semi-fechadas, e ainda o aspecto visual dado pela disposição gráfica dos vocábulos (verbos no Imperativo: beba e babe; nomes: coca, cola, caco, cloaca) que configuram uma sanita/cloaca.

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola

cloaca

Décio Pignatari (1959)

O poema que se segue, de Grunewald, apresenta uma estrutura paralelística e é constituído por duas colunas: a da esquerda, contém adjectivos compostos por aglutinação sempre com a mesma terminação, e a da direita, nomes igualmente compostos por aglutinação, sendo que o último elemento é sempre o vocábulo “humano”, ao qual foi retirada a letra **h** no processo de aglutinação. O poema pode ser lido de cima para baixo e vice-versa, da direita para a esquerda e vice-versa, sendo, no entanto, evidente que encerra uma crítica à exploração e à massificação da sociedade, que desumanizam e alienam o ser humano, tornado uma massa amorfa.

d u r a s s o l a d o	s o l u m a n o
p e t r i f i n c a d o	c o r p u m a n o
a m a r g a m a d o	f a r d u m a n o
a g r u s s u r a d o	s e r v u m a n o
c a p i t a l i e n a d o	g a d u m a n o
m a s s a m o r f a d o	d e s u m a n o

José Lino Grunewald

A Poesia Concreta é muitas vezes definida pelos seus autores pela negativa, pois a sua afirmação passa pela anulação de propostas anteriores, relativamente às quais vinca a sua oposição. Como afirmou Haroldo de Campos (1987) “ a poesia concreta repudia o irracionalismo surrealista, (...) a poesia discursiva, o jogo oratório de conceitos, o poema narrativo, com a ordem sintáctica semelhante à do discurso lógico.”

Essa mesma negação da linearidade discursiva e a procura de uma linguagem depurada, concisa e nua de subjectivismos, conduz a poesia concreta a marcas de negação expressas em títulos como “Poetamenos”, “Não Poemas”, “Expoemas” ou “Desplacebo”.

Analisemos este último, inserido na obra **Não Poemas**:

**só
bebo
à
poesia sem placebo
clareza de cristal
dureza de rochedo
sem mídia sem média sem medo
da contramão da vida
ao beco sem saída
sentir o
so
ss
ss
ouvir as pedras
quebrar os espelhos
até ao último round
o último suspiro
se eu cair (pound)
não caio de joelhos**

Augusto de Campos (1957)

A palavra “desplacebo” (um neologismo) é composta pelo prefixo de negação des-, mais o nome placebo que, segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, significa “preparação neutra quanto a efeitos farmacológicos”. Porém, também pode ser o presente do indicativo do verbo latino *placere* (agradar, aprazer, ser do agrado).

Graficamente, o poema apresenta a forma de um cálice, o que está de acordo com a intenção do poeta: ele pretende brindar exclusivamente (“só”) à “poesia sem placebo”, isto é, à poesia verdadeira, directa, objectiva, concreta e não à poesia falsa e enganadora, como os placebos. Essa poesia assim “dura”, sem preocupações de ‘agradar’, é portadora de uma certa agressividade a qual está representada nos sons que compõem o poema – as oclusivas e constrictivas [p], [c], [t], [r]. A verticalidade de carácter, a ausência de receios (“sem medo”) que este tipo de poesia exige a quem a executa e se expõe, está expressa no ‘pé’ do cálice (a coluna

vertebral direita) e no último verso do poema, “não caio de joelhos”, o que pressupõe que, se cair, será de pé, com dignidade, por muito grande que seja a queda ou o ruído por ela produzido. Este está expresso na onomatopeia “pound”, que simultaneamente remete para o nome de uma das referências da Poesia Concreta, Ezra Pound. Portanto, este poema é uma espécie de manifesto em que, pela exclusão, pela negativa (“sem”, repetido cinco vezes) exprime um conceito de poesia – ela deve ser clara, dura, directa, não deve imitar modelos (“quebrar os espelhos”) e deve ser levada até às últimas consequências. É uma poesia da recusa: recusa do convencional e do impositivo. Embora explorando o aspecto gráfico, ou seja, o visualismo, e o aspecto fónico, através das várias aliteraões (por exemplo do som nasal [m] e da fricativa [s], no verso “sem mídia sem média sem medo”) este poema é essencialmente discursivo.

O poema seguinte, de Arnaldo Antunes, de uma extrema concisão, apresenta signos verbais e sinais de pontuação, aspas, com valor icónico, representando o voo do pássaro.

Pássaro parado,

à

toa

)

mas do carro

passa,

rápido.

(

(

(

tanto quanto quando

voa

“Aranha”, poema a seguir apresentado, da autoria de Salette Tavares, foi inserido na primeira revista da PO.EX.

A forma do animal é desenhada com as palavras “arre”, nas patas, “arranha” e “arranhisso”, no corpo, e “ arranh/aço na cabeça.

. O título, “aranha”, transforma-se no presente do indicativo do verbo arranhar - “arranha” e, dessa forma, a aranha, um aracnídeo inofensivo, evolui para a tenebrosa “viúva negra” que arranha o papel com o seu peçonhento ferrão, ou seja, arranha a estrutura linear do discurso e destrói as regras estabelecidas para a construção do poema, resistindo-lhes com a força do “aço”. Por fim, o instrumento da escrita está representado pelo corpo da aranha e a sugestão do ruído incomodativo, provocado pelo arranhar da página, está expressa na aliteração do som /r/, assim como a tenacidade da luta se insinua através da repetição das sibilantes.

Temos, então, um poema que, com alguma agressividade, se rebela contra a linearidade do discurso e que, embora a sua forma faça lembrar os caligramas, vai além deles, aproximando-se dos poemas visuais barrocos pela plurissignificação dos significantes. Vai também ao encontro da “verbivocovisualidade”



Salette Tavares

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AGUIAR, E.; V. Manuel - **Teoria da literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983
- AGUIAR, F.; PESTANA, S. – **Poemografias: perspectivas da poesia visual portuguesa**. Lisboa: Ulmeiro, 1985.
- ANTUNES, Arnaldo – **Antologia**. Vila Nova de Famalicão: Ed. Quasi, 2006.
- BANDEIRA, Manuel e AYALA, Wlamir - **Poesia da Fase Moderna. Depois do Modernismo**. Rio de Janeiro: Ed Ouro, 1967
- BANDEIRA, Manuel; AYALA, Wlamir (Org.) -**Antologia dos Poetas Brasileiros: Poesia da fase moderna**, Vol. 2. Rio de Janeiro. Nova Fronteira
- BAPTISTA, José Oliveira - **livre**. Lisboa: Athena, 2008
- BARTHES, Roland – **Aula**. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França (7 Jan., 1977). São Paulo: Cultrix, 2004
- CORREIA, N - **Antologia da poesia do período barroco**. Lisboa: Moraes Edit. 1988
- BOSI, Alfredo - **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BREYNER, Sophia de Mello - **Geografia**. Lisboa: Ática, 1967.
- CAMPOS, Augusto - **despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- CAMPOS, Augusto - **NÃO POEMAS**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CAMPOS, Augusto de [et al.] - **Teoria da poesia concreta: textos críticos e Manifestos, de 1950 a 1960**. Atelier Editorial, 2006
- CASTRO, E. M. de Melo e - **O próprio poético: ensaio de revisão da poesia portuguesa atual**. São Paulo. Ed. Quíron, 1973.
- CASTRO, E. M. de Melo e - **Voos da Fénix crítica Vol. II**. Lisboa: Edições Edições Cosmos, 1998.
- CASTRO, E. M. de Melo e - **Antologia para Inici – Antes**. V. N. de Gaia: Editora Ausência, 2003.
- CASTRO, E. M. de Melo e - **Poética dos Meios e Arte High Tech**. Lisboa: Vega, 1988.

DRUCKER , Johanna - **Figuring the Word: essays on books, writing and visual Poetics**. Nova Iorque: Granary Books, 1998

DUARTE, Lélia Parreira (Org.) - **As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas**. M. G.:Ed. PUC Minas, 2006

FENOLLOSA, E. e E. Pound - **The Chinese written character as a medium for Poetry**. City Light Publishers, 1936

FERNANDES, Maria João (Org) - **caligrafias – a nascente dos nomes**. Lisboa: Fundação Portuguesa das Comunicações, Lisboa: 2008

FOUCAULD, Michel - **As Palavras e as Coisas -Uma Arqueologia das Ciências Humanas** Trad. Salma T. Michail). São Paulo: Martins Fontes, 2000

FRANCHETTI, Paulo – Poesia de vanguarda no Brasil. **Babel**, [Em linha], 2001
[Consultado 2 de Dez. 2006]
Disponível na [www](http://www.germinaliteratura.com.br):
<URL:<http://www.germinaliteratura.com.br>>

FREIRE, Luísa, **HAIKU- séculos XVII A XX**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007

GONÇALVES, Magaly, AQUINO, Zélia Thomaz e BELLODI, Zina C. (Org.) - **Antologia Comentada da Literatura Brasileira: Prosa e Poesia**. R.J.: Vozes, 2006

GOMRINGER, Eugen - From line to constellation (Trad. Mike Weaver). **Image** (Nov. / Dez.), 1964

GUÉNON, René - La Langue des Oiseaux. **Le Voile d'Isis** [Em linha]. 1931
[Consultado 3 Nov. 2009]
Disponível na WWW:
<URL: <http://www.terradalegria.blogspot.com>>

GUIMARÃES, Fernando - **A poesia portuguesa Contemporânea e o Fim da Modernidade** . Lisboa: Caminho, 1989

Haiku – Poesia Tradicional Japonesa. [Em linha]. [Consultado em 1 de Dez 2009]
Disponível na WWW:
<URL <http://prof2000.pt/secjeste/users/mmanuelr/hjapao.htm>>.

HATHERLY, Ana - **A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII**. Imprensa Nac.- Casa da Moeda, 1983.

- HATHERLY, A.; CASTRO, E. de M. e - **PO. EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa**. Lisboa: Moraes Editores, 1981
- HATHERLY, Ana- **Interfaces do Olhar: uma antologia crítica; uma antologia poética**. Lisboa: Roma editora, 2004.
- HATHERLY, Ana - **um calculador de improbabilidades**. Quimera, 2001.
- HEGEL, G. e C. Khodoss - **Esthétique**. Paris:Éditions Montaigne, 1944.
- HUIZINGA, J. - **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- JABOBSON, Roman - À la Recherche de l'Essence du Langage. **Problèmes du langage**. Paris: Gallimard , 1966.
- KHAITZINE, Richard – Língua da aves e linguagem dos brasões. In **Discursos e Práticas Alquímicas**, vol. II. Lisboa : Hugin Editores, 2003.
- KHOURI, Omar – **Visualidade: Caracerística Predominante na Poesia da Era Pós-Verso**. [Em linha]. [Consultado em 29 Nov, 2006]
Disponível na WWW:
<<http://imediata.com/BVP/texts/portugues/omartexto1.html>>
- LÉVY, P. – **Cibercultura**. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.
- MOISÉS, Massaud - **História da Literatura Brasileira. Vol.III – Modernismo**. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MOLES, Abraham - **Teoria da Informação e Percepção Estética**. Rio de Janeiro: Edições tempo Brasileiro, 1969
- MONTEIRO, Raquel – Sobre a Recepção da PO.EX. **Poesia Experimental**. [Em Linha]. [Consultado em 1 Dez, 2009]
Disponível na WWW:
< URL. <http://po-ex.net/index>>
- PADÍN, Clemente – **A 50 anos del Nacimiento de la Poesía Concreta**. (Colóquio sobre os 50 anos da Poesia Concreta). Univ. de Estugarda, 2006 (Nov)
- PAZ, Octávio - Poesía y Poema. **El Arco y la Lira**. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- PIRES, Maria Lucília - **Xadrez de Palavras - Estudos de Literatura Barroca**.Ed. Cosmos, 1987.
- REIS, Carlos - **O Conhecimento da Literatura, Introdução aos Estudos Literários**. Coimbra: Almedina, 2008
- REIS, Pedro, **Poesia concreta: uma prática intersemiótica**. Porto: Universidade Fernando Pessoa: 1998

- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar – **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1985
- SARAIVA, Arnaldo – As Críticas não Ortodoxas. In **PO:EX textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa**. Moraes Ed., 1981.
- SENA, Jorge de - **Dialécticas Teóricas da Literatura**. Lisboa: edições 70, 1977.
- SILVA, Rogério Barbosa da, - Uma odisseia de vanguarda: internacionalismo e resistência da poesia experimental. In **Revista do Centro de Estudos portugueses**. Belo Horizonte: Fac. de Letras da UFMG, 2005
- SOUSA, Carlos Mendes - **Antologia da Poesia Experimental- anos 60-80**. Lisboa Angelus Nuvus ed. , 2005
- TOLMAN, Jon M. - The Context of a Vanguard: Toward a definition of Concret of Concret Poetry. In **Poetics Today** . vol 3, 1982
- VEGA, Gustavo – **Qué es eso de la Poesía Visual**. Buenos Aires: Vortice, 2004

ANEXOS

ANEXO I



Pierre Garnier, poema « Pik bou », *Ozieux I*, 196

ANEXO II

O Manifesto Concretista

PLANO-PILOTO PARA POESIA CONCRETA *

* publicado em noigrandes: n.4,
São Paulo, 1958

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da ideia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta- analógica, não lógico-discursiva - de elementos: "il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthétique idéographiquement au lieu de analytico-discursivement"(apollinaire). einstein: ideograma e montagem. precursores: mallarmé(un coup de dés, 1897) : o primeiro salto qualitativo: "subdivisions prismatiques de l'idée"; espaço ("blancs") e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (the cantos) : método ideográfico. joyce (ulisses e finnegan's wake) : palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica: valorização expressionista do espaço, apollinaire (calligrammes) : como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no brasil: oswald de andrade (1890-1954: "em comprimidos, minutos de poesia". joão cabral de melo neto(n.1920)- engenheiro e a psicologia da composição mais anti-ode) : linguagem direta,

economia

e arquitetura funcional do verso.

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo, estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música - por definição, uma arte do tempo - intervém o espaço(webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais - espaciais, por definição - intervém o tempo (mondrian e a série boogiewogie, max bill; albers e a ambivalência perceptiva ; arte concreta, em geral).

ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica) . seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia de gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético

(dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica - "verbivocovisual"- que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra, com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação:

coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí a sua tendência à substantivação e à verbificação : "a moeda concreta da fala" (sapir). daí suas afinidades com as chamadas "línguas isolantes"(chinês) : "quanto menos gramática exterior possui a língua chinesa, tanto mais gramática interior lhe é inerente (humboldt via cassirer) . o chinês oferece um exemplo de sintaxe puramente relacional baseada exclusivamente na ordem das palavras (ver fenollosa, sapir e cassirer).

ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação chamamos de isomorfismo, paralelamente ao isomorfismo fundo-formas, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisognomia, a um movimento imitativo do real (motion) ; predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição, num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (movement) ;
nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível). renunciando à disputa do "absoluto", a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene, cronicrometragem do acaso, controle. cibernética. o poema como um mecanismo, regulando-se a si próprio: "feedback". a comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia a sua própria confecção.
poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível.
uma arte geral da palavra. o poema-produto:

augusto de campos
décio pignatari
haroldo de campos

post-scriptum 1961: "sem forma revolucionária não há arte revolucionária" (maiacovski).
(Campos, Augusto et alii. Teoria da poesia concreta.

São Paulo, Edições Invenção, 1965.)

ANEXO III

HAIKU japonês

POEMA DE BASHÔ

水蛙古
の飛池
をこや
とむ

O velho tanque -
Uma rã mergulha,
barulho de água.

Este é um dos poemas mais conhecidos de Bashô, aqui traduzido pelo professor e literato brasileiro Paulo Franchetti.

Sendo uma tradução, não é possível verificar aspectos formais importantes, presentes nos textos originais: a ausência de rima e o uso de 17 sílabas métricas japonesas (5-7-5). Apenas constatamos que são três versos, pelos quais se distribuem não mais do que duas frases.

Quanto ao conteúdo, é notória a expressão de dois elementos, em separado, um imediato (o salto ruidoso da rã) e um mais geral (o velho tanque). A separação (kireji) é feita pelo hífen.

A percepção sensorial (visual e auditiva) do som da rã a saltar enquadra-se numa percepção sugestiva mais ampla, a do velho tanque que poderá evocar um velho jardim, velhas árvores de outras eras, o silêncio que permite escutar o barulho da rã, o repouso que permite acompanhar o seu salto para o tanque. É um súbito elemento da natureza que inspira um ambiente, talvez de quietude, talvez de intemporalidade. É o movimento ruidoso da rã que define o imediato e efêmero; é o velho tanque com suas águas que representa o eterno e intemporal. O hífen é o elemento de separação entre o que é físico e imediato e o que é mais amplo e passível de sugestões.

Segundo a filosofia Zen, seguida por Bashô, podemos reconhecer no poema o conceito de iluminação súbita que permite a percepção da verdade: o movimento ruidoso da rã permite reconhecer o transitório e o eterno, que não se antagonizam mas se unem num instante único.

E, no entanto, o poeta diz apenas que ouviu o som de uma rã saltando para dentro de um velho tanque. Nada mais diz, explica ou esconde. Aqui reside o conciso, o depurado, a simplicidade, a fluência e a beleza natural do haiku. A expressão minimalista que harmoniza o caos num único instante.

<http://www.prof.2000.pt.users.hjco>

ANEXO IV

Corro então para a rua aos pinotes e aos gritos:

— Hila! Hila! Hila-bô! Eh! Eh!...

Tum... tum... tum... tum tum tum tum...

YLIIIIIIIIM . . .

BRÁ-ÔH . . . BRÁ-ÔH . . . BRÁ-ÔH! . . .

FUTSCH! FUTSCH! . . .

ZING-TANG . . . ZING-TANG . . .

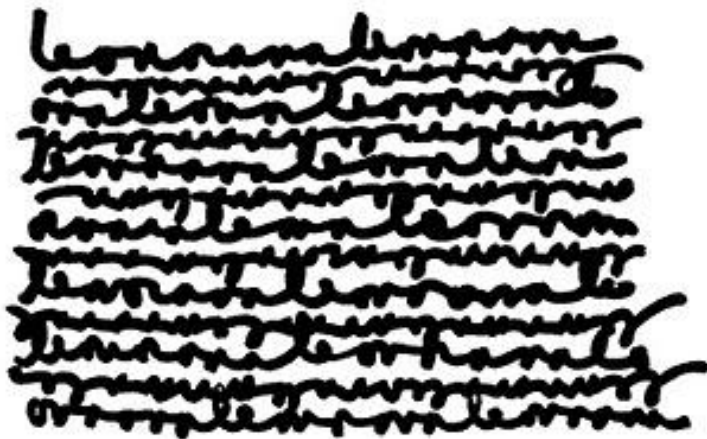
TANG . . . TANG . . . TANG . . .

PRÁ A K K! . . .

Mário de Sá-Carneiro, excertos do poema “Manucure”



Almada Negreiros, *Auto-retrato*



Ana Hatherly, "Leonorana"

ANEXO V



Amadeu de Souza Cardoso











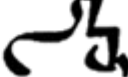











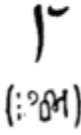
ANEXO VI

Aqui estão os 26 hieróglifos do chamado "alfabeto" egípcio, dispostas na ordem convencionalizada pelos linguistas. São estes os sinais hieroglíficos que mantiveram o seu valor fonético praticamente inalterado durante mais de 3000 anos, desde os tempos pré-dinásticos até ao século 5 d.C.

<i>Hieróglifo e Transliteração</i>	<i>Transcrição</i>	<i>Valor Sonoro e outros equivalentes</i>	<i>Código de Gardiner</i>
 (abutre) 3	A	a em pai (paragem da glote)	G1
 (cana florida) i	i	semelhante a i em rio	M17
 (duas canas floridas) y (riscos oblíquos)	y	i em rio	M17A Z4
 (braço e antebraço) c	a	a (Ayin das línguas semíticas)	D36
 (jovem codorniz) w desenvolvimento cursivo	w	u em rua	G43 Z7
 (pé) b	b	b em bota	D58
 (tapete de cana) p	p	p em pá	Q3
 (cobra-de-chifres) f	f	f em faca	I9
 (mocho) m	m	m em mel	G17
 (água) n (coroa real)	n	n em noite	N35 S3

 (boca)	<i>r</i>	<i>r</i>	r em trio	D21
 (abrigo de canas)	<i>h</i>	<i>h</i>	h como na exclamação "Ah!"	O4
 (pavio de linho)	<i>h</i>	<i>H</i>	H ligeiramente gutural	V28
 (placenta ?)	<i>h</i>	<i>x</i>	j no espanhol "mujer" (kh)	Aa1
 (ventre de animal)	<i>h</i>	<i>X</i>	ch no alemão "ich" (h)	F32
  (ferrolho)	<i>s</i>	<i>s</i>	s em sete	O34 S29
 (tanque)	<i>š</i>	<i>S</i>	ch em chuva (ch, sh)	N37
 (colina)	<i>k</i>	<i>q</i>	semelhante a c em cão	N29
 (cesto com pega)	<i>k</i>	<i>k</i>	c em cão	V31
 (suporte de jarra)	<i>g</i>	<i>g</i>	g em gato	W11
 (pão)	<i>t</i>	<i>t</i>	t em tio	X1
 (corda de gado)	<i>t</i>	<i>T</i>	tch ao espirrar "Atchim!" (tj)	V13
 (mão)	<i>d</i>	<i>d</i>	d em dado	D46
 (serpente)	<i>d</i>	<i>D</i>	dj em adjetivo (dj)	I10

Evolução dos hieróglifos

Hieróglifos		Hieróglifos Cursivos	Hierático		Demótico
					
					
					
					 (:ⲓⲙ)
2700-2600 A.C.	ca. 1500 A.C.	ca. 1500 A.C.	ca. 1900 A.C.	ca. 200 A.C.	400-100 A.C.

ANEXO VII

reconnais-toi
adorable personne c'est toi
votre le grand pape catholique
c'est
le bouche d'out
le pape de la terre
ton
qui
si on fin
l'impair
fait le mariage
de ton buste
dore un couple
à travers sa main
C'est
un peu
plus bas
c'est ton
coeur
qui
bat

Apolinaire, "Caligramme"

