

MIGRAÇÕES POÉTICAS E DERIVAÇÕES VISUAIS: CONCRETISMO, EXPERIMENTALISMO E ARTES PLÁSTICAS EM PORTUGAL*

Eduardo Paz Barroso*

RESUMO: Este texto sinaliza um conjunto de questões no âmbito a poesia portuguesa da segunda metade do século XX, sua relação com a poesia visual e as artes plásticas. Nesta perspectiva produz-se uma análise crítica de alguns autores privilegiando o cruzamento de poéticas visuais, expressões plásticas da linguagem e dinâmicas textuais que exploram a plenitude da palavra, as suas manifestações gráficas e suas ressonâncias. O panorama da poesia portuguesa dos anos 60, a sistematização dos principais entendimentos críticos que dela são feitos, e o espaço ocupado pelos autores comprometidos com a corrente visual, constituem outro enfoque deste ensaio. Negatividade, fragmentação e errância do sentido, surgem a este propósito como características literárias que favorecem um encontro entre diferentes sensibilidades estéticas. De resto é de salientar o facto de vários dos autores aqui comentados terem de um modo ou de outro explorado os enredos e as vertigens da poesia visual. Procurou-se também destacar o paralelismo entre obras características da poesia visual e a transposição da pintura em poemas de outros relevantes escritores, e indagar o papel da perspectiva ecfrásica nesta discussão. A influência do concretismo brasileiro em Portugal, a sua recepção e repercussão constitui outra das preocupações do ensaio.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica. Visualidade. Pintura. Vanguarda. Poesia Experimental Portuguesa.

A teia de relações entre a poesia experimental e as artes plásticas (ou mais exactamente a pintura e o desenho) na cultura portuguesa da segunda metade do século XX está bem representada nas obras de artistas como João Vieira, ou António Sena. O tema suscita um riquíssimo conjunto de questões que nos levam à discussão do conceito de vanguarda, às manifestações do futurismo, à poética de Mário Cesariny, ou ao impacto da teoria da *Obra Aberta*, de Umberto Eco. Trata-se também de averiguar a amplitude do gesto, escrita e signo na pintura das décadas de 60 a 80. Mas é talvez por uma análise crítica

* Artigo realizado no âmbito do Projecto "PO.EX'70-80 - Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa", financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia com fundos do MCTES e do FEDER/UE (Refª: PTDC/CLE-LLI/098270/2008).

* Universidade Fernando Pessoa. Imeio: epb@ufp.edu.pt.



Esta obra foi licenciada com uma Licença [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

do material poético que serve de suporte e caução estética a esta rede de aproximações que podemos começar, comungando da afirmação de Eduardo Lourenço ao afirmar: “palavra alguma é mais poética que o real mesmo, em estado de absoluta ficção” (LOURENÇO, 1988, p. 207).

A pintura, desde há muito obcecada pelo real e pelas suas declinações, considera, a partir da modernidade, a linguagem como matéria prima, ora espelho, ora invólucro do fenómeno social e do ser imaginante. São vários os casos e as obras em que a pintura se volta para o enigma e a eficiência da palavra, levando-a a uma reconfiguração, a uma cadência, à decomposição e à essencialidade do traço e da inscrição. Algures, entre o sulco e o risco, entre o drama e o gesto, entre o acto de cortar e de colar, entre valores semânticos e uma ética da representação, é possível apreender um território de contaminações e permutas favorecido pelos vendavais do dizer poético que percorrem o trabalho literário, desde logo com antecedentes na obra de Mallarmé.

Já no plano plástico, a colagem cubista, as associações mentais do surrealismo, o informalismo e a *action painting* proporcionam os meios e os contextos para novas modalidades de pensamento visual que a poesia experimental formula, questionando e auto-questionando-se segundo princípios que expõem o fazer poético como criação e simultaneamente como enunciado teórico. Vários pontos de contacto e afinidades estéticas entre esta corrente e alguns dos mais significativos momentos da produção plástica portuguesa são perfeitamente identificáveis. Porém, encontra-se ainda insuficientemente explorada a análise crítica inerente a um corpus pictórico interrogado a partir das preocupações e atitudes da poesia experimental e da poesia concreta.

O lugar da Poesia na literatura portuguesa moderna e contemporânea demarca uma espécie de originalidade sem nome. Mais do que um puro desígnio da linguagem e do seu sujeito, trata-se de uma experimentação acelerada, tanto pela vertiginosa capacidade do “dizer”, como pela imagética da palavra que

irrompe como acontecimento “plurissignificativo”, repleto de possibilidades oníricas. Trata-se então de aceitar neste horizonte o termo Literatura não tanto na acepção institucional e ideológica que remete para uma “teoria da literatura”, mas sobretudo como um “arquipélago de metáforas” (LOURENÇO, 1988, p. 205), cada uma delas com uma incandescência própria, demarcação de episódios onde linguagem transgride todas as gramáticas, segundo critérios solitários de poética autoral, porque essa é sempre a condição de um “eu” que resiste à reunificação crítica da “pessoa” do autor.¹

¹ A ideia de “diversidade da literatura” e da multiplicidade de saberes que a animam quer como processo de escrita, quer como acto de criação, tem vindo a ampliar o “espaço literário” (Blanchot). Da “institucionalização da disciplina” ao “fim da teoria literária” têm sido percorridos vários caminhos, tal como assinala Manuel Frias Martins no seu verbete no *E-Dicionário de Termos Literários* (FRIAS MARTINS, s.d.). Ao defender uma certa “funcionalidade” da teoria literária, o autor do verbete propõe-se defini-la na esteira da conceptualização canónica como “racionalização sistemática de um conjunto de assunções acerca das propriedades do texto literário e das relações deste com a sua cultura de origem, o seu autor e o seu intérprete” (FRIAS MARTINS, s.d.). Para a poesia portuguesa agora em análise é a pertinência dessa racionalização sistemática que pode e deve ser questionada. Trata-se afinal de optar por compreender a passagem de uma poesia herdeira da aspiração ao “infinito”, e em certa medida prisioneira das ilusões que esta alimenta, para uma situação de “indiferença por todos os absolutos” como escreve Eduardo Lourenço (1988, p. 202). Bem à maneira de Lourenço, com as ressonâncias de Pessoa heterónimo, inerentes à sua constelação, a questão é a de sabermos como nos imaginamos, e não tanto a de sabermos como permanecemos idênticos. Nesta alteridade, a poesia que vai do final de oitocentos até praticamente ao final do milénio, anda sempre uns passos à frente da ficção. Esta tese de Eduardo Lourenço parece ir para lá da diversidade literária dos géneros e das técnicas narrativas. Neste enquadramento, a poesia experimental constitui um marco, com a particularidade de se abrir sobre o visual, sobre o espaço e nessa medida acentuar, ou mesmo refundar, o valor plástico da poesia, ao criar condições para que esse sinal seja agarrado e metamorfoseado por diversos artistas plásticos. Ao tomar a ideia de “plurissignificação” como a que mais se adequa à compreensão do conceito de literatura no interior de uma teoria específica, contemplamos um devir polémico, como foi historicamente o da poesia concreta e visual. Referimo-nos à pluralidade de significados tal como é defendida, designadamente, por Vítor Manuel Aguiar e Silva: “A linguagem literária é plural por essência e a obra literária é plurissignificativa devido à natureza dos elementos e das relações que constituem a sua estrutura formal e semântica” (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 54). Raciocínio que aponta a direcção de um extra-literário e por consequência o olhar para a tradição dos estudos literários como uma “construção” comprometida com uma possível “continuidade ilusória” (FRIAS MARTINS, s.d.). Não é este o momento nem nosso propósito discutir a questão da teoria da literatura, mas apenas chamar a atenção para a especificidade e originalidade da poesia portuguesa e para o modo como ultrapassa certas delimitações em que uma teoria da literatura a forçaria a cair. Algumas poéticas específicas, como por exemplo a de Mário Cesariny, favorecem um entendimento plástico da escrita deslocada para o seio de um pensamento plástico, o que contraria a tendência dominante dos estudos literários. E por fim, uma observação de Barthes nos *Ensaio Críticos*, em apoio deste estilhaçamento da sistematicidade, e do saber relativo à obra literária, para abrir espaço a outras aproximações: “a literatura é o próprio irreal; ou mais exactamente bem longe de ser uma cópia analógica do real, a literatura é, pelo contrário, a própria consciência do irreal na linguagem” (BARTHES, 1977, p. 229). E é justamente pela via desse irreal da linguagem que o gesto, a escrita e signo se fazem pintura e experimentação poética.

1. Deflagrações poéticas

A questão do fazer poético ser simultaneamente uma escrita e uma teorização encontra-se muito ligada às inovações poéticas dos anos 60. Nessa altura ficaram para trás alguns entendimentos mais alinhados com a defesa de causas sociais, denúncias militantes de condenação política, ou tomadas de posição humanistas. Era também o virar de página sobre convenções “presencistas”² em que as novas gerações não se podiam já reconhecer. Um certo realismo e um certo misticismo tendem a esbater-se e, sobretudo, pressente-se qualquer coisa de torrencial em livros de estreia como *Aquele Grande Rio Eufrates*, de Ruy Belo, ou os segundo e terceiro títulos de Herberto Helder, *A Colher na Boca* (que integra *O Amor em Visita*, 1958) e *Poemacto*, (todos publicados em 1961). Nesta dinâmica de rotura é também de sublinhar a publicação do conjunto de plaquetes de *Poesia 61* (que reuniu poemas de Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge, Fíama Hasse Pais Brandão, Casimiro de Brito e Maria Teresa Horta). Não por acaso Herberto Helder vai surgir em várias manifestações associadas à poesia experimental. Sem com ela ter tido o mesmo tipo de envolvimento, Luiza Neto Jorge desenvolve uma escrita poética de grande poder imagético, onde se observa a desfiguração do discurso a par de uma incisiva força, capaz de desestruturar a narrativa e impor, em certos textos, uma espécie de cadência erótica da palavra. Características que explicam a publicação (1972) de um livro-objecto intitulado *O Ciclóptico Acto* (em colaboração com o pintor Jorge Martins).³ Notável interpenetração da poesia com as artes plásticas que, embora não obedeça aos códigos do experimentalismo poético, podemos integrar neste propósito de problematização crítica das relações entre poesia e artes plásticas. Sobre o campo de possibilidades intertextuais do poema e sua remissão para alguns

²A revista *Presença*, *Folha de Arte e Crítica*, publicação particularmente relevante e influente na primeira metade do século XX, editada em Coimbra entre 1927 e 1940, contou com a participação de Branquinho da Fonseca, de José Régio, Miguel Torga, e de outros escritores característicos do panorama cultural português. Foram editados 54 números.

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

aspectos trabalhados pela poesia experimental leia-se, por exemplo :

Uns: cremes, espumas, espermas, cuspos – outros:

mais barato, mais húmido, mais tu-me-

fac-to comovente a simples confissão: “teu, tua” (NETO JORGE, 1973, p. 266).

Mas a poesia portuguesa dos anos 60 fica também definitivamente marcada pela introdução da “poesia concreta”, o que segundos alguns críticos (NAVA, 1988, p. 151) permite constatar uma “vocação internacionalista, mas sobretudo de influência brasileira”. Os nomes de António Aragão, E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, Salette Tavares e Alberto Pimenta, para além de Herberto Helder, permitem identificar as duas publicações de estreia desta corrente ou tendência: os dois volumes de *Poesia Experimental* (1964 e 1966).

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

Um conjunto de novos valores estéticos, onde predomina a negatividade e a fragmentação, uma certa errância do sentido, um desmembramento do texto, apontam para outra exigência da escrita. A instabilidade do sujeito, ou mesmo o seu desaparecimento, decorrem de uma “falência da mimesis” (PINTO DO AMARAL, 1988, p. 160). Numa análise crítica à poesia das décadas de 70 e 80

(PINTO DO AMARAL, 1988) é de destacar a contribuição de *Poesia 61* e da *Poesia Experimental* na autonomização do texto poético, situada “numa espécie de zona neutra do sentido”, um “quase puro objecto, ao mesmo tempo imune e permeável a todas as hermenêuticas”.

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

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

2. Quando a pintura habita a poesia

Observe-se desde logo a importância plástica da imagem, associada ao carácter irreduzível do poético, à autenticidade do texto como entidade abstracta transportada num fluir de sentidos, ao longo de um espaço arquitectural. A verdade é que o poeta sujeita este material a uma reescrita, para ganhar a insatisfação e a ruína, que simbolizam aqui a desordem que habita o poema. Este poema, disfarçado numa prosa que o aproxima do registo teórico, dá conta deste fenómeno de absorção do conceito na prática criativa da escrita que, por sua vez, joga com a ambiguidade dos registos e dos géneros. Estamos ainda perante um exemplo (entre outros que se poderiam recolher em livros de Nuno Júdice deste período) da importância plástica, não

apenas da linguagem, mas do próprio gesto plástico e, por consequência de uma plasticidade do próprio poema que, em primeira instância já se encontrava em vários autores da poesia experimental e concreta, embora como é evidente, naqueles casos expressa mediante outro tipo de práticas decorrentes da “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”.⁴

Mas voltando ainda ao problema estético tal como ele se apresentava tendo em conta as várias possibilidades de reacção entre poesia e pintura, uma brevíssima nota de Rui Diniz⁵ sublinhava, à guisa de introdução, a

⁴Os termos “poesia visual”, “poesia experimental” e “poesia concreta” mantêm uma relação entre si e em certas circunstâncias podem funcionar como equivalentes, embora correspondam a distintas genealogias. Para Alberto Pimenta a poesia visual “opera com toda a espécie de recursos retóricos de iteração, gradação e cruzamento, e procede a quebras de estatuto grafético, grafémico, morfológico e fonológico das unidades linguísticas (...) o todo estético está em cada parte material, o que justifica que a poesia visual se reclame categorialmente de arte integral” (PIMENTA, s.d.). Por seu lado Manuel Portela (2009) considera que “o poema concreto é uma das manifestações específicas da estética experimental dos anos 60”, e sublinha a importância da materialidade do poema, da sua objectualidade, para esta concepção literária. Considerando o poema concreto a forma literária (equivalente) do minimalismo e do abstraccionismo, o autor contribui para a confirmação da importância das relações entre a pintura e este tipo de manifestação literária. Também Rui Torres (s.d.) realça o facto de poesia experimental portuguesa ter sido marcada pela descoberta da poesia visual e concreta internacional. Neste esforço para desarticular “os papéis tradicionalmente atribuídos à poesia e à crítica” surge um tipo de liberdade criativa que sendo literária, convoca quer a plasticidade da linguagem, quer a dimensão pictórica do espaço, tendo em conta algumas das mais importantes formulações contemporâneas. Este entendimento de uma relação colaborativa com as artes visuais faz parte das preocupações iniciais da poesia concreta tal como ela foi originalmente concebida no Brasil. Num livro que condensava os principais textos teóricos do movimento da responsabilidade de Haroldo Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos (que Melo e Castro cita na sua introdução à *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, 1973) é focada a “sincronização com a terminologia adoptada pelas artes visuais”. Seja como for, “em Portugal nunca houve, no entanto, um grupo organizado de poetas ‘concretos’, tendo a poesia concreta interessado a determinados poetas em determinada altura, como via de alargamento da sua pesquisa morfosemântica” (MELO E CASTRO, 1980, p. 81). Será também o alargamento dessa pesquisa que acabará por remeter para alguns registos específicos no seio da criação pictórica, onde vamos encontrar uma linhagem muito próxima, quando não idêntica à da poesia visual.

⁵Rui Diniz, poeta de muito assinalável interesse, embora relativamente pouco conhecido devido à escassez da sua produção, publicou *Ossuário (ou: a vida de James Whistler)*, Edições & etc, Lisboa s/d. Reuniu nessa obra um expressivo conjunto de poemas atravessados pela obsessão da viagem, espécie de crónicas imaginárias de um destino onde o real se transfigura em aventura e destino literário. Nesse sentido inventa uma geografia pessoal e íntima, mas ao mesmo tempo povoada de signos reconhecíveis pelo leitor. Por vezes os seus poemas revelam tonalidades de uma epistolografia que parece jogar com a relatividade de todas as distâncias. Noutros textos pressente-se uma poética do exílio que, para além de evocar algumas características identificadoras de boa parte da intelectualidade portuguesa dos anos 60, se revela também como exílio interior. Ou mais exactamente uma fuga e uma invocação de grandes personagens literários (Kafka, ou Celine, por exemplo) trazidos à convivialidade

simultaneidade de teoria e invenção, a necessidade de construir uma proximidade entre escrever e pensar a escrita, por outras palavras, por fim de uma dicotomia (de algum modo herdeira da distinção marxista entre “forma” e “conteúdo”). E tudo isto afinal porque a arte “põem-se a si mesma em causa no interior de si mesma”. É também de questionar a coerência textual e a organização espacial do próprio escrito que se trata em criações emblemáticas da poesia concreta, como por exemplo na oscilação pendular que se movimenta nas páginas de *Ideogramas* com “Não sim” e “Pêndulo” (MELO E CASTRO, 1973, p. 54-55). Não se trata, insisto, em discutir a possibilidade de se obterem idênticos resultados por distintos processos, e muito menos de estabelecer paralelismos que possam parecer forçados. O que se trata, isso sim, e a nosso ver, é de contribuir para resgatar a poesia experimental de alguns mal entendidos, o mais equivoco dos quais poderia ser a sua “museologização”. E a poesia experimental presta-se por natureza mais a associações críticas do que a recodificações.

Ao tomar em consideração as relações entre pintura e literatura a obra de Nuno Júdice revela-se particularmente sugestiva. Com efeito, trata-se de um autor onde o imaginário da pintura (assim como o da fotografia e, por vezes, em textos mais recentes, o do cinema) assume especial importância, levando-o a assumir a história da arte enquanto material poético. Não cabe aqui uma análise mais detalhada do estatuto da imagem na obra deste poeta, mas é interessante observarmos um ou dois exemplos. Logo em “A Noção de Poema”, de *A Praia de Tourgeville* (JÚDICE, 2000, p. 63-64) reconstitui uma tela do pintor impressionista Eugène Boudin. Neste discurso o mar adquire um significado intenso, o vago e a vaga deslizam metonimicamente, a dor absorve

nostálgica do poema e a um “estudo da alma”, que renuncia a qualquer subterfúgio. *Ossuário* cita, a abrir, Agustina Bessa-Luís, uma passagem de *O Susto*, como que a advertir o leitor para a combustão interior que o espera, entre o pessimismo e a neurose colectiva. Nuno Júdice, por sua vez, num breve prefácio refere-se a essa condição de exilado que percorre o livro e à impossibilidade de realização geracional, que esta obra assinala numa formulação de aparência diarística sem precedentes. Nesta linha o prefácio dá ainda conta de uma “figura que se materializa na tensão entre o silêncio e voz, entre o branco da página e o negro do texto”, o que nos leva a pensar nos utensílios de alguma experimentação poética e na possibilidade de os aplicarmos a uma leitura exterior ao corpo poético que mais imediatamente lhe dá origem.

a cor. De resto o mar é um elemento nuclear na poesia de Júdice, que muitas vezes toca um romantismo irónico. A importância do aspecto biográfico está neste caso dissimulada, sem que deixe de ser uma anotação em diferido, pois Boudin tinha sido ele próprio marinheiro e pertencia a uma família de marinheiros. O poema é de certo modo um comentário à tela, mas a própria escrita gera uma ambiguidade tal que o leitor não chega exactamente a perceber o que pertence ao texto e o que pertence à pintura, ou, por outras palavras, o que é *impressão* e aquilo que é *ficção*.

Ainda no mesmo livro (JÚDICE, 2000, p. 70-71), em "Matisse (période fauve)" a ideia de criação estabelece uma particular afinidade entre poesia e pintura ao formar uma atmosfera plástica na página do texto impresso. Elementos da paleta de Matisse são como que recortados das telas para ocuparem o seu lugar num outro quadro, reconstruindo continuidades e desempenhando o papel de metáforas. Estas pertencem a um vocabulário pessoal, que já então se percebia dotado de um enorme poder de introspecção. O gesto, a referência "à mão do artista", ou as "grandes ordens de revelação", fazem parte de uma apropriação literária do trabalho pictórico que naturalmente envolve a perspectiva ecfrástica.

Em "Matisse (Esboços)" inserido num livro de 1985, *A Lira de líquen*, podemos ler uma evocação do pintor francês (JÚDICE, 2000, p. 284-285), ao qual o poeta regressa, mediante a apresentação de traços biográficos subjectivos, que dependem fundamentalmente da imaginação do poeta e não de um rasto reconhecível. Como se a vida fosse uma questão de cores e linhas. Os signos da pintura, o cavalete, as tintas, a tela, são tratados como elementos de uma paisagem mental onde se compõem a figura do próprio pintor, biografado em fingimentos e suposições que colocam o leitor perante uma especulação. Nela reside, em última instância, o segredo do próprio poema.

"Natureza Morta com Letras" integrado num livro bem mais recente, *Teoria Geral do Sentimento*, de 1999 (JÚDICE, 2000, p. 923-924) exemplifica ainda

esta presença da pintura na matéria poética, e prossegue um tipo de especulação biográfica em torno do pintor finlandês Akseli Gallén Kallela (1865-1931). A mulher do pintor, Mary Gallén, representada de luto num quadro, traz para o poema o segredo de um rosto feminino que permanece. Uma vez mais a ironia romântica toma conta do espaço da leitura, como se o emoldurasse. O improvável destino das coisas condenadas ao esquecimento, as razões de um quadro no interior do qual uma mulher olha para dentro de si mesma, fundem, como o próprio título enuncia, pintura e palavras, num convite ao olhar, onde a verdadeira imagem (se é que ela existe) se pressente por detrás do texto.

Evidentemente que nada disto poderia ocorrer no campo da poesia visual. Esta presta-se a outro tipo de relacionamento entre pintura e texto, muito embora as questões agora levantadas permitam sinalizar um território amplo onde a visualidade da escrita se encontra com um outro tipo de motivações estéticas. Por isso, numa primeira conclusão, podemos dizer que o contexto poético dos anos 60 e 70 permite novas abordagens em torno da relação plástica entre a palavra e o conceito de pintura. Estas abordagens não se restringem a questões como espacialidade e visualidade no texto poético, de que encontramos inúmeros exemplos nos mais conhecidos autores da poesia experimental, nomeadamente Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, Salette Tavares, António Aragão, entre outros. Convirá mencionar a propósito que a análise desta temática não tem sido comum na generalidade das abordagens críticas. Justamente por isso parece-nos interessante explorar a hipótese de estudar possíveis diálogos entre experimentalismo poético e a criação plástica.

3. Transmutações: obra aberta e poesia visual

O pensamento estético de Umberto Eco, e em particular o seu conceito de Obra Aberta, é frequentemente convocado em textos teóricos que suportam uma reflexão sobre a poesia e as artes plásticas a partir de um património comum de gestos, signos e escritas. Desenvolvida a partir de um ensaio de

1958, a *Obra Aberta* toma como motivos nucleares a obra de James Joyce, um interesse pela forma barroca como negação dos elementos estáticos do classicismo, e a proposta de um espaço dilatado, a ideia de “obra em movimento” já presente no *Livre* de Mallarmé, questões de estética musical (suscitadas designadamente por compositores contemporâneos como Luciano Berio ou Stockhausen) e, no domínio das artes plásticas (ou visuais como Eco prefere salientar), a *action painting* (com preponderância para a obra de Jackson Pollock), a arte bruta e o informalismo. As questões ligadas à cibernética e a aplicação da noção de entropia à estética, constituem outro pólo de interesses que levou à elaboração desta teoria tão pertinente pelas possibilidades que abriu nos processos de comunicação artística. Facilmente encontramos em todos estes motivos, agora elencados de forma sucinta, preocupações e interesses que os autores da poesia concreta e visual tomam como seus.

Eco permite assim formular uma passagem (e uma transmutação) do campo literário para o campo pictórico, ao mesmo tempo em que o seu reconhecimento (desde logo no final da década de 50 e nos anos 60) por parte dos autores concretistas faz dele um interveniente (ainda que indirecto) no programa poético da poesia visual. Na introdução à edição brasileira de *Obra Aberta* (1968) o filósofo italiano nota com assombro o facto de Haroldo de Campos ter antecipado num artigo (“A obra de arte aberta”, 1955) temas que o próprio haveria de desenvolver e aprofundar algum tempo depois. Nem o autor brasileiro sabia então das pesquisas de Eco (e, no entanto, o artigo assemelhava-se a uma resenha desses escritos), nem este tinha conhecimento do referido artigo. O que claramente significa o carácter imperativo de que se revestem certos problemas em determinados contextos histórico-culturais, como foi o caso. A questão explica-se também pela redescoberta do barroco enquanto forma aberta e pelo papel da estrutura enquanto possibilidade de novos enquadramentos semânticos:

“Talvez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às

necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas” (CAMPOS, 1955).

A perspectiva neobarroca identifica uma contemporaneidade com uma perspectiva circular receptiva a investimentos de sentido onde coexistem a crítica e o seu objecto, ou, para recorrer ao exemplo da música, o contraponto do silêncio ao som. A desintegração e a reorganização (por vezes precária) do material usado na criação poética constitui-se como texto visualmente perceptível.

Haroldo de Campos (1981) reclama para essa nova poética do concretismo um núcleo de questões coincidentes com os interesses das pesquisas de Umberto Eco, confirmando-se desse modo a urgência de uma obra aberta, onde a função do fruidor / intérprete permite substituir o acto de reviver a mensagem e reavivar memórias, pela descoberta de novas direcções estruturais, integradas no gozo de uma execução (ECO, 1986). A ideia de uma obra em movimento (ECO, 1986, p. 51) torna-se crucial para reforçar uma afirmação de Paul Valéry que descreve perfeitamente o dispositivo da poesia visual (embora tenha tido, naturalmente, uma outra origem e motivações) quando afirma não existir o verdadeiro sentido de um texto. Uma constatação à qual Eco recorre para marcar a dimensão de uso da estrutura que cada obra de arte é em si, dimensão essa igualmente válida para o autor como para o “leitor” (ECO, 1986, p. 47).

Campos, por sua vez, compara escritores essenciais para a confirmação desta tese, nomeadamente Mallarmé, Joyce, Apollinaire, Pound, e. e. cummings (aos quais acrescenta poetas brasileiros, Oswald de Andrade ou João Cabral de Melo Neto), a “um planetário de signos em rotação”, a um conjunto de “índices topográficos”. Desenha assim uma arquitectura intersemiótica ligada à necessidade de promover uma reflexão sobre o barroco. A exposição pioneira (Museu de Arte Moderna de S. Paulo, 1956) que reuniu poetas e pintores

exclusivamente brasileiros, ligados ao concretismo, ilustra e fundamenta os trânsitos entre o literário e o pictórico, já anteriormente referidos. Neste processo, interessa ter em consideração o “desaparecimento elocutório do *eu*” (influenciado por Mallarmé), as diferentes reacções provenientes de uma química do poema e da leitura múltipla. Estes são alguns tópicos que nos enviam para episódios conotados com o desenvolvimento da poesia concreta no Brasil, e nos situam numa hermenêutica de abertura (CAMPOS, 1981, p. 20). A partir daí é possível verificar o carácter antinormativo da poesia concreta brasileira, graças a uma “redistribuição dos elementos configuradores disponíveis” (CAMPOS, 1981, p. 18).

No seu artigo Haroldo de Campos também procede a algumas comparações entre referências literárias sul-americanas e europeias, para urdir uma rede de coincidências e semelhanças que, de certo modo, cauciona o raciocínio segundo o qual por diferentes caminhos se encontram resultados do mesmo tipo, tal como acontecera quando ele próprio havia levantado questões familiares ao universo de *Obra Aberta*, de Eco.

“Escrever, hoje, na América Latina como na Europa, significará, cada vez mais, reescrever, remastigar. *Oi barbaroi*. Os vândalos, há muito, já cruzaram as fronteiras e tumultuam o senado e a ágora, como no poema de Kavafis. Os escritores logocêntricos, que se imaginavam usufrutuários privilegiados de uma orgulhosa *koiné* de mão única, preparem-se para a tarefa cada vez mais urgente de reconhecer e redevorar o tutano diferencial dos novos bárbaros da politópica e polifónica civilização planetária” (CAMPOS, 1981, p. 23-24).

Esta escrita que volta a si (que se volta sobre si mesma), entre a devastação e o reconhecimento de uma nova estirpe de autores, destrona a visão centralizadora do mundo, para substituí-la por uma permutabilidade de elementos do texto, idêntica (de acordo com Eco) aquela que o *Livre* de Mallarmé suscitou. Nesta leitura, o ataque dos vândalos implica a arte, isto é, significa a produção de “complementos do mundo” e, mais do que o seu

conhecimento, “formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal” (ECO, 1986, p. 54).

4. Ludicidade e vanguarda: o jogo de Ana Hatherly

Um outro exemplo da leitura empenhada do trabalho de Eco sobre a *Obra Aberta* encontra-se na obra de Ana Hatherly. Ao reclamar a ludicidade da poesia de vanguarda, comparando-a ao período barroco, a artista confere ampla importância à noção de abertura e ao papel do que Eco designa por jogo estrutural, que envolve o inacabamento da obra e a sua conclusão, sempre em aberto, pelo contributo do leitor/espectador.

Para Hatherly o jogo é essencial na criação, graças ao poder imaginativo que o caracteriza, e à capacidade de arriscar para a qual remete, dada a exigência de espírito crítico. Partindo da oposição dialéctica “academismo vs. vanguardismo” a autora rejeita a “inflexibilidade que exclui a noção de abertura”, mostrando como esta é fundamental no trabalho criativo, literário e plástico, e, de certo modo, solidária com as dinâmicas de rotura e a irreverência estética:

“A chamada futilidade da poesia do barroco, a sua dita irreverência, além das pesquisas formais que realmente produziu, é o que a vem aproximar dos irreverentes futuristas, surrealistas, concretistas, que declaradamente rejeitam os cânones herdados, muitas vezes sem se preocuparem em propor outros, numa atitude de saneamento dos hábitos culturais (...)” (HATHERLY, 1977, p. 15).

A ideia de disponibilidade que percorre este pensamento convida a uma precisão do conceito de abertura. Como refere Eco, o dicionário, pela sua disponibilidade, pela infinidade de combinações a que as suas palavras dão lugar, é em si mesmo um exemplo extremo de abertura, mas “não é uma obra”. Aplicada a uma obra de arte, fazendo parte da sua essência criativa, a condição de abertura torna disponíveis várias integrações, encontra novos

elementos que a produzem, “canaliza-os para o jogo de uma vitalidade estrutural” de onde decorrem resultados, interpretações e práticas discursivas, múltiplas e diversas (ECO, 1986, p. 63).

Mais um exemplo da importância atribuída à noção de *Obra Aberta* pelos autores da poesia experimental encontra-se em Melo e Castro (1980, p. 73; 84) ao considerar, a partir da exposição *Visopoemas*, que o artista experimental cria estruturas de grande entropia, tendo em conta que do programa poético do experimentalismo faz parte uma vastidão de informação que será tanto maior quanto possível, tendo em conta o cálculo das probabilidades.

Mas a pertinência do pensamento de Eco para esta análise comparativa entre concretismo, poesia visual e experimental e pintura é ainda importante pelos instrumentos que fornece de acordo com a noção de “execução pessoal” de uma obra de arte, de onde decorrem implicações ao nível do gosto, do conhecimento e da compreensão. Ao elaborar três níveis de intensidade que delimitam outras tantas possibilidades de executar (um pouco à maneira do maestro que aborda uma partitura) a obra de arte, Eco cobre a totalidade da experiência estética, não apenas na diversidade histórica dos objectos e discursos, mas, sobretudo, nas hipóteses contemporâneas de cruzamento, encontro e fruição entre sujeitos e objectos. E entre sujeitos, por causa de (alguns) objectos. Dispomos assim de obras que são abertas por se encontrarem em movimento e “convidam” o leitor a participar na autoria. Seria este manifestamente o caso da poesia visual. A noção de movimento corresponde a uma flexibilidade (plástica) e ao dinamismo que agrega os dispositivos de leitura, e que em grande medida dependem dos materiais, das ressonâncias e texturas e, portanto, da rede associativa e do campo de remissões para que remetem. Temos depois outro tipo de obras (também em movimento) que no seu aspecto físico se encontram concluídas, mas cujas relações internas fluem constantemente, dando lugar a relações inesperadas, que levam a escolhas por parte do leitor espectador. Este tipo de decisão prende-se com os estímulos da obra. Finalmente, um terceiro tipo de obras

(“cada obra de arte” em si mesma), produzidas em função de uma necessidade de criação, portadora, “directa ou indirectamente”, de uma poética específica, é, ainda assim aberta, pois são tantas as leituras possíveis quantos os leitores / espectadores. Neste caso, mediante a manifestação de um gosto, a “execução pessoal”, ocorre a partir da experiência (da informação, da cultura, da educação, das perplexidades) do “receptor” (ECO, 1986, p. 63-64).

A atitude que decorre da identificação destes níveis de intensidade leva a discutir e a divergir quanto à noção de forma como elo de fechamento na cadeia de sentido da obra de arte. E por isso mesmo é uma atitude que convém especialmente ao modelo teórico aqui defendido. Uma ideia reforçada pela necessidade de, ao tomarmos hoje em consideração qualquer obra de arte, a sua compreensão ser indissociável do que Umberto Eco designa de “história das interpretações” que cada obra transporta consigo e nessa medida acaba por fazer parte dela.

Ao levarmos em consideração que a peculiaridade (logo a diferença, o fascínio, a estranheza e a dificuldade) do discurso estético é “fornecida pela quebra da ordem probabilística da linguagem” (ECO, 1986, p. 121), estabelecemos uma ponte entre o semiótico e o emocional. A riqueza das sugestões contidas na obra de arte deve ser organizada num acto de comunicação que só pode existir graças à linguagem. O fenómeno estético distribui-se assim entre o referencial e o emotivo: “o emprego estético da linguagem (a linguagem poética) implica, portanto, um uso emotivo das referências e um uso referencial das emoções, pois a realização sentimental manifesta-se como realização de um campo de significados conotados” (ECO, 1986, p. 83). É do lado deste campo de significados conotados que se encontra a abordagem e análise de um corpus de obras plásticas que aqui foram escolhidas, tendo por denominador comum referências e emoções expressas pelos autores da poesia concreta, visual e experimental. Uma articulação especialmente profícua tendo em conta as chaves da compreensão do conceito de obra aberta nas artes visuais descobertas nomeadamente nos informalistas e em Pollock.

5. Metamorfoses e coligações

A dimensão de outro inerente ao informalismo, precisamente conhecido como uma “arte outra”, devido ao livro de Michel Tapié, *Un Art Autre* (1952), situa com exactidão esta dimensão de estranheza, que se adequa a distintas manifestações estéticas, como será o caso da poesia visual. Nesta óptica é determinante reter o significado da noção plástica de movimento, enquanto elemento de ligação entre várias poéticas. Jackson Pollock (1912-1956), símbolo da *action-painting* americana, é outra das opções colocadas em destaque por Eco, sempre fiel ao desígnio que faz da forma um “campo de possibilidades”. Vitalidade e acaso são dois elementos nucleares desta abordagem que nega a estabilidade clássica das instâncias formais, embora mantenha a noção de “forma” como condição de comunicação. Um outro tipo de vitalidade e energia, resultantes da anti-técnica praticada por Pollock, remete para a necessidade de refutar valores industriais e padrões de consumo em vigor na sociedade americana. Correspondem a “um momento de mal estar e da revolta numa sociedade da ordem e do bem estar” (ARGAN, 1999, p. 622).

A desordem signica é sempre fascinante num quadro de Pollock. Dela deriva a inexistência de contornos, e as possibilidades de múltiplas relações a que a peça dá lugar, em função de diferentes jogos pessoais. Mas para este universo existir, dotado de uma identidade criativa, é necessário um “equilíbrio” entre gesto e signo, entre materiais “formantes” e a energia investida. A intenção do autor, a orientação de base que ele estabelece (e que deu lugar a importantes debates estéticos sobre as cauções e limites da interpretação), é o eixo saliente nesta dinâmica entre autoria e abertura. A intenção, em Pollock, remete para a utilização frequente de tintas industriais, esmaltes, vermelhos, cores fosforescentes, e manifesta-se pelo valor alternativo de materiais que ganham uma nobreza intelectual (que teve também, como é próprio da arte moderna e contemporânea a correspondente inflação ao nível do mercado,

traduzida numa valorização permanente desta pintura, até hoje). Outro elemento autoral a destacar aqui, envolve, não obstante as aparências, uma “margem mínima de acaso” e a previsão do comportamento dos materiais, aspectos que envolvem uma relação espacial, corporal e física com a tela, algo que nunca havia sido tentado antes. Uma multiplicidade de ritmos e vibrações cromáticas percorre, como uma teia de energias esta obra dotada de uma moral complexa. Pollock “paga com o risco mortal de cada gesto a renúncia à garantia preventiva do projecto, ao seguro colectivo contra o erro” (ARGAN, 1999, p. 622-623).

Eco demonstra até que ponto a linguagem plástica é dotada de um conjunto de características confirmadas historicamente, permitindo uma aplicação abrangente do termo informal. Na óptica deste texto, é viável uma aproximação aos discursos concretistas, do experimentalismo poético e visual, a partir do tópico informal, graças à partilha de uma “contínua metamorfose”, da qual o espectador também faz parte. Na mesma linha deve ser entendido o acentuar das perspectivas apresentadas pela arte cinética e pelas peças escultóricas de Alexander Calder (1898-1976), movendo-se diante do espectador animadas pelo vento. Ou ainda, a novidade das máquinas irónicas e improdutivas de Jean Tinguely (1925-1991), sempre disponíveis para configurações surpreendentes. Excelentes exemplos da possibilidade do fruidor “escolher as próprias direcções e coligações”, de “entrever, no fundo da configuração individual, as outras individualidades possíveis” (ECO, 1986, p. 154).

Outra coincidência importante de Eco com as poéticas concretistas, experimentais e visuais, diz, como sabemos, respeito à interpretação do Barroco, ao “colocar em crise a posição privilegiada do círculo como símbolo clássico de perfeição cósmica” (ECO, 1986, p. 157) e às possibilidades inauguradas pela perspectiva plural, à qual, modernamente, se acrescenta sempre experiência e vivência continuamente alimentadas pelo desafio estético que consiste em “ver o mundo segundo a categoria da possibilidade” (ECO, 1986, p. 177). É a partir do entendimento das artes visuais relacionadas com o

informalismo, com a “arte bruta” e a *action-painting* que o gesto pictórico e a disseminação sígnica, contaminada pelas singularidades das escritas e caligrafias pictóricas, ganha uma vitalidade, onde *um* possível se faz mundo. A aglomeração de signos, reconhecível em certo tipo de imagens textuais (típicas do concretismo e suas derivações), parece obedecer à precariedade invisível dos desígnios que as tornam abertas como obras, para as fazerem reaparecer, na plenitude de uma desordem semântica.

6. Um happening da palavra

No já mencionado ensaio da revista *Colóquio Letras*, Ana Hatherly (1977) refere-se à necessidade de, na abordagem do fenómeno poético, ser necessário estabelecer novas relações semânticas que dispensam entendimentos ortodoxos, ao mesmo tempo em que salienta a dependência do texto escrito perante a especialização inerente à sua leitura. Uma citação de Max Bense (1910-1990), um dos teóricos da poesia concreta, assinala uma importante mutação teórica: “com a definição dos textos visuais, a teoria geral do texto passa para uma teoria geral da imagem” (BENSE *apud* HATHERLY, 1977, p. 5).

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

da escrita e da imagem plástica dão lugar a uma reversibilidade: a palavra como pintura e a pintura como palavra.

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

As discussões sobre a sociedade de consumo ajudam a compreender e perspectivar esta corrente poética, para a qual tudo é significativo. A poesia concreta é uma poesia onde as coisas se limitam a ser. Em flagrante contraste com os hábitos de uma sociedade de consumo onde as coisas se limitam a desaparecer, ou a assumir a sua aparência espectacular de mercadoria (para acolher as sugestivas teses de Guy Débord, hoje tão revisitadas). Claro que o entendimento dos textos experimentais não pode ser feito sem termos presente algumas vinculações ideológicas no plano teórico que remetem desde logo para a obra de Adorno. Um exemplo disso mesmo encontra-se num ensaio de Alberto Pimenta (1988) onde questiona o entendimento do acto poético como “um impossível cuja única razão de ser é negar essa impossibilidade lógica ou pragmática”. Tendo como principal função “negar”, a poesia, assim entendida, deixa de lado subterfúgios, magias e sortilégios, para se centrar em si mesma,

revolver-se e explicitar-se como palavra esventrada. Daí a citação de Adorno feita por Alberto Pimenta (1988, p. 146) no seu ensaio: "é o expor-se ou furtar-se ao inconciliável que substancialmente define o nível de uma obra de arte" (ADORNO *apud* PIMENTA, 1988). Indagar acerca dos desafios que o fazer poético enfrenta, será, portanto, a questão colocada de seguida, com base numa crítica ao aristotelismo. A partir dela Alberto Pimenta promove a "invenção de formas" onde visual e o literário se encontram. Um dos aspectos mais curiosos mediante o qual podemos dar conta do tipo de reacção à sociedade de consumo consiste num esvaziamento da representação que a poesia experimental veio permitir.

Em síntese, trata-se de admitir a coexistência de duas poéticas (melhor dizendo, de duas maneiras de fazer poesia) que possuam de comum a recusa à designação "própria das coisas", fazendo com que uma opere no nível do significado e faça da metáfora a sua "figura - rainha"; a outra opere no nível imanente do signo e a sua figura principal seja a paronomásia (e por isso mesmo abuse de semelhanças sonoras entre palavras e explore diferenças de sentido).

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

A esquematização da perspectiva concreta em Portugal, tal como é traçada por

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

7. Quando o texto-imagem trama o sentido

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

O esforço ensaístico de Ana Hatherly na época decorria, em boa medida, da necessidade de justificar a importância da perspectiva concreta, e resgatá-la do seu estatuto minoritário no panorama cultural português. Esta preocupação assenta numa estratégia de afirmação vanguardista, com a qual a poesia experimental é identificada e que leva a um necessário aprofundar do estatuto e das ambiguidades do conceito de vanguarda, sua operacionalidade histórica e reconhecimento crítico. Num aspecto tem pelo menos a autora razão, tendo em conta a situação que decorre do final de 50 até meados da década de 70: a

dificuldade de aceitação de uma poesia que nada tem de lírico-discursivo.

“Contudo, e depois de mais de uma década de publicações e divulgação cultural por parte dos poucos autores portugueses de vanguarda, começa a desenhar-se em certos sectores uma tendência para a aceitação do texto - imagem” (Hatherly, 1975, p. 17).

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

e diversidade da sua produção, para além de uma insistente ludicidade da linguagem, transformada em sinuoso desenho, uma caligrafia madura para todos os usos e desusos.

Esta breve panorâmica crítica disponibiliza os dados fundamentais para partir da poesia concreta para a pintura que com ela mais imediatamente se tem vindo a cruzar ou até, ambigualmente, nalguns casos, a confundir. Tudo começa pela condição visual do texto, como já ficou claro. Isso mesmo transparece também de uma recomendação dada aos inexperientes leitores deste tipo de textos, aos quais uma revista especializada⁶ recomendava que numa primeira fase nem sequer tentassem ler os poemas concretos, sendo preferível observar os espaços, as variações tipográficas ou outras relativas às manchas. O que importava era considerar o poema como imagem e, a partir daí, constatar que dessa mesma imagem surgem ideias associadas a letras (HATHERLY, 1975, p. 18). No mesmo sentido a ênfase dada por Melo e Castro (1973, p. 15) à ideia de que estamos diante uma poesia que “faz abrir os olhos às pessoas”.

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

⁶Revista LINK, 1964, “Como ler Poesia Concreta”, *apud* Hatherly, 1975.

Pintar poder ser, ainda, um meio de tornar legíveis as cambiantes da escrita. Partir ao encontro da palavra, da vida que ela transmite é estabelecer afinal um novo percurso no qual estes artistas estão empenhados. Trata-se de reconhecer indícios, de os seguir segundo intuições e gestos, construindo pontes entre legibilidade e ilegibilidade. Perscrutar o sentido (o sentido para o leitor, ou para o candidato a leitor) é uma das actividades que Hatherly (1975, p. 22) valoriza, designadamente quando interroga a sua própria prática de criadora de textos - imagens, e invoca a necessidade de alargar o campo de leitura para fora da “literalidade”.⁷

É comum deparar com uma atitude de incompreensão perante a estranheza, o inesperado, o diferente. Três atributos da poesia visual que lhe conferem, segundo Ana Hatherly, um estatuto de vanguarda. As marcas de alguma vulgata marxista são visíveis no seu texto, como o são em outros autores da mesma época, o que é indissociável do momento histórico-cultural que país então conhecia. Por exemplo, quando afirma:

⁷ Naturalmente que este alargamento é uma actividade da literatura e da arte em geral, que se constituem como práticas avessas ao literal, cultivam discursos desprovidos significado imediato, realizam uma espécie de sentido em diferido, a partir da experiência de comunicação que reúne texto e intérprete num mesmo espaço significante. Por outro lado a noção de literariedade (criada pelos formalistas russos) e a sua discussão (e posterior refutação por parte de alguns pensadores como o teórico e crítico norte-americano Jonathan Culler) contribui para esclarecer esta temática, uma vez que trata da identificação de propriedades que permitam fixar aquilo que faz com que um determinado texto seja literário, quais as características que possam ser comuns a várias obras. Podemos encontrar na poesia visual um elemento de atrito: porque é que se trata então de textos literários? A poesia concreta vai buscar ao quotidiano usos da linguagem que, de algum modo, esclarece como sendo já literários, o que era um dos enunciados dos formalistas. Entre muitos exemplos possíveis vejam-se os poemas de Melo e Castro “Não sim” ou “Pêndulo”, ou “Objectotem” (*Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, pp. 54-56). Com efeito, aquela constitui um excelente exemplo das mudanças a que a literariedade está sujeita. A poesia experimental e visual implica uma alteração do conceito de literário. Recorde-se a afirmação de Roman Jakobson em *A Poesia Moderna Russa*: “O objecto da ciência literária não é a literatura, mas a literariedade”. Ao que B. Eikhenbaum acrescenta, “isto é, o que faz de uma determinada obra uma obra literária”. E neste âmbito importa ainda observar a necessidade formulada pelo formalismo russo de uma confrontação, com base na linguística, entre a língua poética e a língua quotidiana, segundo a ideia de que se podem constituir diversos tipos de séries em diferentes momentos históricos (B. Eikhenbaum, “A teoria do Método Formal” (in TODOROV, 1978, p. 52). De notar ainda a proximidade, no período que Todorov (1978) designa por primeira fase do formalismo russo, com o Futurismo e a prática de vanguarda que o caracteriza, e ao qual presta de certo modo um serviço teórico. Ao interessar-se pelas questões técnicas da linguagem, o formalismo fomentou um pensamento estético sobre o signo. Não por acaso, a reivindicação por parte da poesia visual e concreta, de uma posição de vanguarda, veio reforçar esta modalidade de encontro delimitado pelo triângulo: não literal, literário, quotidiano.

"A depuração que os movimentos de vanguarda entre eles o da poesia concreta, têm procurado exercer no campo da literatura e das artes, é o reflexo da mudança que se opera e se quer implantar na sociedade em que se produz. Negando, rejeitando os meios de expressão da sociedade vigente, recusa-se o que de mais significativo ela tem. A literatura de vanguarda que surge na sociedade burguesa é antiburguesa. Insurge-se contra a literatura na medida em que esta reflecte, ilustra a decadência da classe dominante que dela se apropriou, tornando-a inoperante pelo uso rotineiro, institucionalizado que é o da cultura oficial" (HATHERLY, 1975, p. 25).

Se deixarmos de lado algumas expressões mais características da formulação marxista, que podem restringir a arte a uma expressão da sociedade, torna-se claro o entendimento da literatura como sinónimo de legibilidade ilimitada do mundo. Mas a questão que ressalta é, sobretudo, dos usos da literatura. Toda a filiação da poesia concreta em Mallarmé, ou as leituras de James Joyce e Ezra Pound, que os seus cultores promovem, amplia o tema da literalidade. Melo e Castro vê na obra de Pound uma "maneira nossa de ser criativo e poético" (1973, p. 51), que passa por desafiar técnicas de escrita, no plano da criação literária e de leitura, tudo isto devido à importância que o autor dos *Cantos Pisanos* (1917-1949) confere aos factores visuais do poema e à economia do texto com as suas condensações que a dimensão visual acentua. Um traço comum a estas manifestações passa pela vontade em alcançar novos espaços significantes, explorar a "ilegibilidade natural da escrita" (HATHERLY, 1975, p. 26). Talvez chegar ao limiar de algumas palavras rotativas.

A sequência de desenhos, "textos visuais", de Hatherly (1975), com títulos como "Bruscamente", "Os cardumes da palavra", "Esferas do ininteligível" ou "Le Plaisir du texte" (numa óbvia alusão ao livro de Barthes) mostram evoluções caligráficas, em movimentos circulares, colunas de texto formando manchas densas, linhas irregulares onde a palavra se desenha, mais para se

adivinhar, do que para se ler. Em alguns “textos visuais” aparece uma constelação onde a trama de linhas se fecha progressivamente, até formar pontos cegos, outras vezes uma espécie de ilhas-palavra no mar da folha em branco. E é uma das mais belas e importantes obras de arte portuguesas do género.

POETIC MIGRATIONS AND VISUAL DERIVATIONS: CONCRETISM, EXPERIMENTALISM AND FINE ARTS IN PORTUGAL

ABSTRACT: This text indicates a set of issues within the Portuguese poetry of the second half of the twentieth century, their relationship to visual poetry and the arts. In this perspective, we propose a critical analysis of some authors favoring the intersection of visual poetics, language arts and textual dynamics that explore the fullness of the word, its manifestations and its graphical resonances. The panorama of Portuguese poetry of the 60s, the systemization of the key understandings that its critics made, and the space occupied by the authors committed to the visual arts, constitute another focus of this essay. Negativity, fragmentation and the wandering of meaning arise in this regard as literary characteristics that favor an encounter between different aesthetic sensibilities. Furthermore it should be noted that several of the authors discussed here have in one way or another explored the possibilities of visual poetry. We also sought to highlight the parallels between typical works of visual and concrete poetry and painting, as well as the transposition of poems by other relevant writers, inquiring the role of ekphrasis within this discussion. The influence of Brazilian concretism in Portugal, its reception and impact is another concern of this paper.

KEYWORDS: Criticism. Visuality. Painting. Avant-Garde. Portuguese Experimental Poetry.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1974.

ALBERTO MARQUES, José; MELO E CASTRO, E. M. (orgs.). **Antologia da Poesia Concreta em Portugal**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1973.

AMARAL, Fernando Pinto. O Regresso ao sentido anos 70/80. In: **A Phala**. Um século de poesia. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988. p.158-167.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARTHES, Roland. **Ensaios Críticos**. Lisboa: Edições 70, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. **A obra de arte aberta**. 1955. Disponível em: <<http://www.poesiaconcreta.com.br/texto.php?ordem=asc#>>.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. In: **Colóquio Letras**, n. 62. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981. p. 10-25, 1981.

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

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

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984 (1ª edição 1968).

FRIAS MARTINS, Manuel. Teoria da Literatura. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. s.d.

HATHERLY, Ana. **A reinvenção da leitura**. Lisboa: Futura, 1975.

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

JÚDICE, Nuno. **A Noção de Poema**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1972.

JÚDICE, Nuno. **Poesia Reunida 1967-2000**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

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

NAVA, Luís Miguel. Os Anos 60. Realismo e Vanguarda. In: **A Phala**. Um século de poesia. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988. p. 150-157.

NETO JORGE, Luiza. **Os Sítios Sitiados**. Lisboa: Plátano, 1973.

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

PIMENTA, Alberto. Poesia Visual. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. s.d.

PORTELA, Manuel. Flash script poex: A recodificação digital do poema experimental. In: **Cibertextualidades**, n. 3. Porto: 2009, p. 43-57.

TODOROV, Tzvetan (org.). **Teoria da Literatura I**. Textos dos formalistas russos. Lisboa: Edições 70, 1978.

TORRES, Rui. **Breve apresentação da Poesia Experimental Portuguesa**. Disponível em: <http://www.po-ex.net>.

Texto recebido em 31/10/2012.