

# VANGUARDA E EXPERIMENTALISMO NA POESIA CONCRETA PORTUGUESA

Eduardo Paz Barroso\*

Universidade Fernando Pessoa



2014

---

\*Eduardo Paz Barroso é professor catedrático de Ciências da Comunicação na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa e investigador do Labcom da Universidade da Beira Interior.

Ensaio elaborado no âmbito do projecto PO.EX' 70-80 – Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa, FCT, 2011.

## Índice

|                                      |    |
|--------------------------------------|----|
| 1 Uma ética no concretismo português | 3  |
| 2 Pressupostos de autonomia poética  | 6  |
| 3 O risco da institucionalização     | 9  |
| Bibliografia                         | 11 |

A poesia concreta portuguesa encontra na obra profundamente experimental de E-M Melo e Castro um dos seus pontos culminantes. A relação entre a poesia, visualidade e artes plásticas assim como a teorização da vanguarda no contexto cultural português da segunda metade do século XX constituem algumas das preocupações intrínsecas ao processo criativo deste autor.

Definir os limites entre escrita e não-escrita foi uma das preocupações expressas por Melo e Castro e que ficou bem patente na sua exposição *Sínteses* (1978). Esta operação pode igualmente ser feita a partir da pintura. O objectivo radical de questionar, no limite, a própria existência da escrita, é compreensível enquanto especulação poética que conduz à verificação dessa mesma escrita. Não tanto pelo escrito, pela semiose ilimitada a que ele dá lugar, mas pelo gesto de escrever, pelo efeito de marca, do sulco, pela produção signica, pelo jogo entre significado e significante. As “gradações” sucessivas, os índices e os ícones, ganham a espessura de objectos para Melo e Castro, com correspondências reconhecíveis no domínio da pintura.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Galeria Quadrum, Lisboa, 1978. Tratou-se de uma exposição antológica que então apresentou a síntese de aproximadamente década e meia de actividade artística de Melo e Castro. Por si só o facto dos poetas concretos se integrarem em circuitos e dinâmicas expositivas próprias das artes plásticas (de que e re-

O enquadramento da poesia concreta no âmbito das artes plásticas é explicado pela síntese de linguagens que nela ocorre, com recurso a textos, imagens e sons. Os poemas figurativos barrocos, redescobertos pelos autores do movimento concretista, assim como as imagens que ilustram os poemas da antiguidade e mais recentemente as características ópticas e fonéticas da linguagem criada pelos futuristas, ou a perda do valor semântico da palavra, consequência do dadaísmo, estabelecem uma linhagem que conduz a uma paradoxal evidência lírica, à junção da figura com a palavra. É o que acontece, por exemplo com o trabalho de Ernest Jandl (1925-2000), ligado ao *Grupo de Viena*, um símbolo do experimentalismo poético nos anos 40, que, num dos seus trabalhos, constrói uma pirâmide formada pela letra “m”, cuja base se expande e forma uma linha que dá lugar à palavra “moral”. (Thomas, 1982:161). Nada tendo de lírico em si, o concretismo projecta a palavra num campo visual onde tanto se pode destacar uma beleza magoada, como uma certeza convulsiva (patente nalguns textos de Alexandre O’Neill dos anos 70, ou o “Mapa do deserto” de E. M. de Melo e Castro, 1962, e mais mar-

trospectiva do próprio E. M. Melo e Castro no Museu de Serralves intitulada *O Caminho do Leve*, 2006, é um exemplo de particular exaustividade) é esclarecedor da atenção que os circuitos artísticos dedicam a esta corrente. O autor referia-se ao seu trabalho designando-o como “objectos-escrita para serem lidos no(s) contexto(s) em que são colocados e/ou que fazem parte estrutural” (do catálogo). Este pendor para a materialização, favorece a sedimentação e a organicidade do signo, confere uma vivacidade ao suporte, que deixa de ser uma mera página, para se tornar num lugar habitado e percorrido por diversas tensões.

ginalmente em José Luís Luna, apenas para dar alguns exemplos).<sup>2</sup>

Em 1980, E.M. de Melo e Castro, dando azo à sua prolixa personalidade, publicou numa colecção institucional do Instituto de Cultura e Língua Portuguesa do Ministério da Educação um volume intitulado “As vanguardas na Poesia Portuguesa do século XX”. Esta edição merece um tratamento crítico particular, por se tratar simultaneamente de um autor/promotor e de um estudioso da vanguarda poética. O livro começa assim por um “exercício de futurologia”, num tom contra a corrente relativamente ao pensamento crítico instituído. A tese proposta é de que o século XX é o século das vanguardas, conjecturando o autor o ano de 2020, como um tempo em que será possível dispor de um distanciamento histórico face ao fenómeno da vanguarda.

“Por isso este livro não pode ser um estudo da noção de Vanguarda, como conceito histórico, mas muito mais uma análise dessa noção através das práticas textuais, sociais e políticas, como fenómeno de linguagem que estruturalmente é” (Melo e Castro, 1980:11).

Este aspecto é aliás reforçado com a ideia de não fazer sentido qualquer autoquestionamento da vanguarda. Tratada mais como conceito operativo (os que são de vanguarda não a afirmam senão pela sua prática de linguagem), a palavra traduz um esforço de teorização que tenta aproximar o social e o político do estético.

Mas é fundamental distinguir entre vanguarda política e estética. É no domínio ar-

tístico, ou a partir dele, que o conceito ganha consistência e adquire uma maior abrangência no tempo (como se percebe desde logo da análise de Melo e Castro). Ligado às dinâmicas da sociedade capitalista e ao predomínio industrial, a vigência do termo acompanha um ciclo histórico propício a comportamentos intelectuais e a modalidades de trabalho que suscitam, quer a abordagem marxista e os seus desenvolvimentos político-ideológicos, designadamente no quadro da teoria leninista, quer na perspectiva de antagonismo que veio a ser adoptada pelos movimentos plásticos e literários.

## 1 Uma ética no concretismo português

A radicação militar do termo foi praticamente abandonada ao longo do século XX, ao passo que a inserção da problemática vanguardista na oposição entre “trabalho concreto” e “trabalho abstracto” ganha relevância por causa do pensamento marxista, bem como dos estudos de Max Weber sobre as profissões. Estamos assim perante, por um lado um alargamento da produção e da sua lógica, típico da sociedade capitalista que confunde evolução com expansão, e por outro lado perante o mundo da cultura, onde a arte e a literatura (que no passado tiveram uma hierarquia própria, onde uma componente de artesanato assegurava a vertente produtiva manual), mercê da revolução modernista, acabam, pelo menos aparentemente, por ser consideradas em função do “trabalho concreto”, em oposição ao “trabalho abstracto” operário. Mas não é fácil colocar liminarmente do lado do “trabalho concreto”, intelectual, as coisas da cultura.

<sup>2</sup>Ver Alberto Marques, José e Melo e Castro, E.M. (Org.) *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1973, pp. 31-33; 86 e 91. E revista *Hidra*, Porto, 1966 (organização de E.M. Melo e Castro).

Ou pelo contrário enquadrá-las do lado do “trabalho abstracto” (mesmo tendo em conta a célebre afirmação de Maiakovski, “o poeta é um operário”). Aquelas tendem a gerar “respostas utópicas”, a manifestar formas desintegradas da norma industrial que a máquina assegura. Também não é fácil avaliar a natureza do trabalho intelectual e consequentemente do artístico. Para trás ficou a harmonia patente na interpenetração entre o intelectual e o manual no mundo plástico do classicismo (Rosa, 2005:308).

“A forma é, na realidade, a linguagem da literatura e das artes; mas enquanto ela não pode acompanhar as leis da produção capitalista e identificar-se com o trabalho operário – que não possui nem qualidade nem forma, senão a que lhe é imprimida pela máquina – não pode, por esse mesmo motivo, encarnar-se, materializar-se totalmente no comum trabalho dos homens (mesmo considerando que diversas tentativas nesse sentido foram realizadas tanto no plano teórico como no prático)” (Rosa, 2005:309).

Reforçar a noção ético-estética da vanguarda é uma preocupação dos intervenientes na poesia concreta portuguesa particularmente enfatizada na década de 70. Abordar a vanguarda como “um todo” (Melo e Castro, 1980: 14) favorece a delimitação de um espaço próprio adequado ao experimentalismo poético. Com ele é possível explorar a fecundidade criativa de obras simbolistas e itens de programas poéticos, como o futurismo, cuja compreensão acaba assim por ganhar novos contornos.

Podem-se identificar dois surtos de vanguarda, plurais ambos. Um no início do século XX, e outro nos anos 60. Inicialmente predominava a dimensão contestatária, antiacadémica e escandalosa patente

no dadaísmo e nas outras correntes modernistas. Nos anos 60 as vanguardas viveriam (segundo Melo e Castro, 1980:15) um outro tipo de situação. Teriam perdido o pendor “aristocrático” caracterizador do primeiro surto, convidando a uma releitura de pressupostos e à difusão da experimentação alargada às vivências de jovens intervenientes no processo artístico, bem como uma função teórica que era então exigida.

A reacção contra a tradição e o gosto dominante continuavam, no entanto, a fazer parte da consciência de vanguarda e a própria poesia visual e concreta reflecte essa concepção. A preocupação com as raízes da linguagem e com os modelos que esta contém são para Melo e Castro (1980:16-17) um bom exemplo das novas preocupações teóricas do segundo surto de vanguardas. A exploração de possibilidades de comunicação, de acordo com um princípio caro a Ezra Pound – a poesia é “linguagem sobrecarregada de significação” – permite encontrá-la na condição de modelo, logo próxima das raízes, termo que adquire também ressonâncias de radicalismo nos anos 60 (ser radical é tomar as coisas pela raiz). A poesia concreta, designadamente através do grupo *Noigrandes*<sup>3</sup> que no quadro da cultura brasileira

<sup>3</sup>*Noigrandes* é o título da mais emblemática revista que marca culturalmente a década de 50 no Brasil, circulou entre 1952 e 1959, foi fundada pelos irmãos Campos (Haroldo e Augusto) e por Décio Pignatari. Outro marco importante relativo ao movimento é a Exposição de Arte Concreta realizada em 1956 no Museu de Arte Moderna de S. Paulo. Note-se que esta exposição acentua, seja pela modalidade de apresentação, seja pelo vertente museológica contemporânea, as características plásticas deste movimento. Ao responder a uma questão de Melo e Castro sobre a situação da poesia concreta e experimental no Brasil em 1972, Haroldo de Campos realça o papel pioneiro

identifica historicamente uma forma de fazer literatura justamente enraizada na terra primitiva da linguagem, traduz uma descoberta da origem como liberdade. Esta ligação entre um devir poético e um conjunto de valores específicos da vanguarda implica a novidade, a marginalidade e a liberdade.

Um tema recorrente à discussão das vanguardas remete, numa primeira instância, para o desacerto entre a revolução política e a revolução poética, essa dialéctica em movimento entre vanguarda e massas a que se refere Asor Rosa (2005:316-320). Na tradição do movimento operário a vanguarda devia manter-se em contacto com as massas, criar elos com elas, sem se descaracterizar e diluir no seio do colectivo, e nessa medida perder a sua supremacia táctica. A evolução do papel atribuído aos membros da vanguarda foi-se transformando no seio do capitalismo e acabou por se diluir, ou deixou de se verificar a existência de uma relação dialéctica entre as massas e os grupos de intelectuais que desempenhavam a função de vanguarda. Para Rosa, depois da “caça às vanguardas” ocorrida na ex- União Soviética na década de 30, os anos 60 constituíram a “última grande

---

da revista *Noigandres* e da publicação que lhe sucede nos anos 60, a revista *Invenção*. É no quadro destas publicações que contrapõe à ideia de uma arte individual, um trabalho de equipe que pretende conseguir uma arte geral. O nº 4 da *Noigandres* constituiu um exemplo assinalável desta tentativa e ao mesmo tempo veicula a renovação do interesse pela concepção literária de Mallarmé, desde logo o desaparecimento de um “eu” que ocupa o centro do dizer poético. Este aspecto remete para a abordagem da vanguarda como um todo e acaba por se encontrar com outras manifestações de vanguarda, que preservam todavia uma autonomia própria, como os *cadavers exquis* dos surrealistas, igualmente manifestação de uma arte colectiva.

oportunidade das vanguardas na Europa”. O que talvez ajude a explicar uma certa reconfiguração dos objectivos da vanguarda artística, tal como é definida em ensaios como o do autor concretista português. Este aspecto contribui para explicar um voluntarismo bem expresso na relação do individual com o colectivo na criação artística. Embora reconheça que o “factor individual” é essencial na criação estética do séc. XX, o colectivo apresenta-se como uma “miragem” utópica. Obter formas de participação do público seria uma hipótese de ultrapassar um impasse com o qual as vanguardas se confrontam.

O objectivo de Melo e Castro neste ensaio é também o de formular um suporte teórico para a acção (ainda possível, ou considerada como tal) da vanguarda poética, de que o experimentalismo seria uma tendência.

“Daí que se poderá assinalar uma trajetória de comunicação linguística desde as primeiras vanguardas do começo do século até às actuais vanguardas do fim do século, trajetória essa que vai do escândalo, como forma de agressão ao velho, ao estúpido, ao burguês, ao instituído, até às propostas de convívio e participação como propostas de produção de cultura, passando pelas fórmulas de arte-social e da arte-pesquisa de um mesmo processo” (Melo e Castro, 1980:23).

Desprovido de capacidade de recuo, mais vocacionado para uma justificação da manutenção da vanguarda, do que para a sua diluição teórica e estética, o ensaio opta por descrever a preservação de um sistema, classificado como “sucessão diacrónica da vanguarda” (1980:24). Nela tanto estão integradas correntes como a *Poesia 61*, o surrealismo ou a *Presença*, num traçado que vai de *Orpheu* ao “visualismo popular” de 1974 (intervenções de arte pública no espaço ur-

bano, e nalguns casos provavelmente grafitis). A dificuldade estaria mesmo em saber o que fica de fora da vanguarda.

É certo que em *Poesia 61* (um conjunto de plaquetes da autoria de Maria Teresa Horta, Fiama Hasse Pais Brandão, Casimiro de Brito, Luiza Neto Jorge e Gastão Cruz) encontramos elementos de novidade, um outro tipo de atenção ao realismo, endereçada à materialidade da palavra, ao substantivo e ao quotidiano, mas uma alteração nas concepções de escrita poética, neste caso de reacção a um discurso de tipo declarativo, não se exprimem necessariamente (mesmo partindo do contexto histórico cultural onde se integram) como uma faceta da vanguarda. Em termos de uma avaliação crítica destacam-se especialmente (na nossa perspectiva) as obras de Gastão Cruz e de Luiza Neto Jorge, e nada determina que a força das respectivas singularidades poéticas seja dominada por um espírito de vanguarda. Nem pela dinâmica de “movimento”, que não existe, nem pela vocação teorizadora. Neste aspecto, o conjunto de textos críticos de Gastão Cruz *A Poesia Portuguesa Hoje* (1973) dão conta de preocupações dispersas, no sentido de abordagens distintas entre si, e pouco interessadas em detectar confluências e afinidades colectivas. (Nava, 1988).

Já relativamente à *Presença*, Melo e Castro (1980:56-58) exclui a sua efectiva inclusão no fluxo das vanguardas poéticas portuguesas. “Se no contexto cultural português, a *Presença* alguma vez desempenhou um papel de vanguarda, ele está, isso sim, no reconhecimento crítico dos poetas de *Orpheu*, sobre quem José Régio escreveu logo no número 3 de *Presença*, na criação de um lugar para a literatura moderna, a par das outras artes e na criação de uma tensão prolon-

gada entre o Moderno (vivo) e o não Moderno (morto)”. Aquele poeta experimental tende assim, dentro do alinhamento cronológico que define, para uma moldura crítica onde apresenta sete “movimentos” de vanguarda (1980:24). Mesmo sendo questionável, como se viu a propósito de *Poesia 61* que a densidade do conceito “movimento” faça sentido. A elasticidade conceptual deste alinhamento abrange ainda o Neo-Realismo (o que daria motivo a uma outra discussão, desde logo por contraponto com as actividades dos surrealistas). Deixar (por boas razões críticas) de fora a *Presença* deve-se, na óptica que estamos a comentar, à neutralidade literária, e a um “fosso entre teoria e prática” (1980:57). Não obstante a existência de sintomas com a rebeldia, nomeadamente em Régio, subsistem valores “obscurantistas” nos presencistas. Mas também neste caso, outras perspectivas haveria que sujeitar a confronto, de modo a construir uma outra narrativa sobre a poesia de vanguarda em Portugal.

## 2 Pressupostos de autonomia poética

Uma confrontação com o simbolismo e o impressionismo permitiria perspectivar clivagens e clarificar a produção artística típica da vanguarda (logo imbuída de uma atitude recusa), tendo em conta a exigência de qualificar política e culturalmente programas sociais revolucionários. No ensaio de Melo e Castro não se descortina a necessidade de circunscrever historicamente o espaço filosófico das vanguardas nem de caracterizar as propostas poéticas que se sucedem. O seu registo é sobretudo descritivo. Recorde-se

no entanto que o panorama crítico no início da década de 80 (data da publicação do livro em apreço) acolhia outras perspectivas, designadamente as que decorriam da laboriosa produção crítica de Eduardo Prado Coelho. Este ensaísta comenta e analisa com enorme exaustividade teórica outras formas de consciência estética, surgidas muitas delas da influência exercida pela *Nouvelle Critique*.<sup>4</sup>

<sup>4</sup>Veja-se por exemplo “A Nouvelle Critique em Portugal” (in “A Mecânica dos Flúidos literatura, cinema, teoria”, INCM, Lisboa, 1984, pp. 259-277) ensaio onde é feito um recenseamento das principais componentes teóricas da Nouvelle Critique e seus protagonistas, ao mesmo tempo que assinala o rasto da sua influência em Portugal. Obras dos anos 70 do próprio Eduardo Prado Coelho, como *O reino flutuante*, ou de Maria Alzira Seixo, *Discursos do texto*, comprovam esta tendência, paralelamente à actividade na imprensa e em publicações periódicas, embora em muitos casos, no que concerne ao chamado “jornalismo cultural”, a produção crítica fosse mais espectacular do que exigente em termos de qualidade analítica, como de resto o próprio EPC assinalava. De sublinhar também, como gesto pioneiro, a publicação (1966) na revista *O Tempo e Modo* de um dossier sobre a crítica que teve importantes consequências no campo cultural, em domínios não apenas literários, mas também cinematográficos (ver a propósito *Justificação e Crítica do Cinema Português, anos 60, anos 70*, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 2002, de Eduardo Paz Barroso). O que é interessante notar é que embora Melo e Castro no seu ensaio sobre as vanguardas se reclame de uma perspectiva semiológica e remeta para a obra de Roland Barthes (leia-se a terceira parte do seu “As vanguardas na Poesia Portuguesa do século XX”, pp. 87-93) parece esquecer-se de um postulado fundamental de Barthes: uma obra, um texto, “presta-se” a várias linguagens. O que E. Prado Coelho explica muito bem quando saúda a solução sugerida por Barthes como maneira de contornar o sentido único, levando a crítica a um trabalho de proliferação em busca do significado, que não admite neutralidade e substitui a verdade do discurso crítico pela validade desse mesmo discurso (*ob. Cit.* pp. 264-265). Daí que este ensaio da “Biblioteca Breve” re-

Ainda na mesma direcção, deparamos com balanços críticos sobre aquele período caracterizado por um “regresso ao sentido”, mediante o qual muitos poetas procuram recuperar uma “intensidade perdida”, proporcionar uma “espessura verbal”, engendrar transfigurações. Processo a que não é alheio um interesse e um investimento nas imagens e na densidade simbólica que as preenche (Amaral, 1988:163). A insistência mais ou menos “militante” na preservação da vanguarda era então motivo de controvérsia. O mais interessante a salientar neste enfoque é, portanto, um olhar (ou uma intensidade) prospectiva da poesia concreta e visual, relativamente às práticas de vanguarda com as quais se combina (porquê umas e não outras).

Neste cenário, vale a pena revisitar algumas determinações poéticas, quer de Baudelaire, quer de Rimbaud, que afirmam o que há de distintivo e excepcional no artista. O lugar do artista na multidão urbana, a percepção da massa e do colectivo como material poético constituem, no que toca ao primeiro, sinais de uma inflexão estética relativamente aos consensos literários. A autonomia da poesia, uma radicalidade que faz com que o poeta seja “tudo e nada”, a sua capacidade para exercitar e deformar a sensibilidade do homem comum, constituem, relativamente ao segundo autor, sinais de excesso, de “desregulamento dos sentidos”. Mas é com Mallarmé, graças ao “carácter misterioso e decididamente casual da inspiração poética” (Rosa, 2005:322), que os criadores

vele uma certa debilidade de produção crítica, ou pelo menos uma ausência de argumentos teóricos também eles proliferantes que sirvam de instrumento de aproximação à problemática das vanguardas, em vez de se limitarem ao seu culto e celebração.

da poesia visual e concreta vão ter grandes afinidades.

Haroldo de Campos começou a trabalhar em 1957 na tradução de *Un coup de dés jamais n'abolirá le hasard* (1897) de Mallarmé e entende que uma das tarefas importantes dos concretistas passa por assumir a posteridade do poeta simbolista francês. A revolução da escrita por ele trazida, implica uma superação formal. A poesia concreta e experimental desenvolve as condições para praticar o que é aceite teoricamente por alguns “teólogos de literatura”, mas que depois acaba por não ter equivalência prática, poética. Assegurar essa equivalência é o mesmo que dar expressão à posteridade de Mallarmé, de modo a que estrutura e conteúdo do poema sejam uma e a mesma coisa.<sup>5</sup>

Faz parte do processo da vanguarda, na sua oposição ao passado, descobrir individualidades que não haviam sido percebidas, lidas e fruídas, em toda a sua riqueza ou plenitude. É o que se passa, por exemplo, com a reconfiguração surrealista que produz um renovado olhar sobre o tríptico de Heronymus Bosch *O Jardim das Delícias* (cerca de 1500) no caso da pintura, ou, quanto à literatura, a vontade de assumir a genialidade incompreendida de Lautréamont que sabia o que era ser “esmagado pelo peso da noite”: “O anjo do sono, também mortalmente atingido na frente por desconhecida pedra, abandona a sua missão e regressa aos céus”.<sup>6</sup>

Em Lautréamont descobrimos uma ge-

<sup>5</sup>Ver entrevista de Haroldo de Campos a E.M. de Melo e Castro gravada em Lisboa em Novembro de 1972, in Alberto Marques, José e Melo e Castro, E.M. (Org.) *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1973, pp.135-163.

<sup>6</sup>Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, *Les*

nuína personalidade literária que inventa um processo poético torrencial, povoado de imagens onde o medonho e o terrível confrontam a sociedade com os seus valores nucleares e com um vazio que a percorre. Mas existe também um novo espaço de significação, uma auto-suficiência poética assente nos símbolos e no seu manuseamento pela linguagem. Como nota Jorge de Sena, existe nesta obra uma lucidez do poético, um ataque à visão do mundo consentânea com a tradição literária, suplantada por um visionarismo que se serve das “mesmas armas da retórica” que, por sua vez serviram para propagar uma concepção, conservadora, dessa mesma tradição.

“De símbolos, porém, se compõe torrencialmente a sua obra poética. Estes símbolos todavia, no seu calculado horror transformatório, fazem explodir o próprio quadro de uma significação simbólica. Não é que a sua ambiguidade e a sua complexidade evocativa os não classifiquem como símbolos de algo que, insubstituívelmente, eles representam. Mas porque assumem proporções de realidade, adentro da estrutura em que surgem, que, por mais fantástica que essa realidade seja, os torna significativos apenas de si mesmos”.<sup>7</sup>

Esta ideia poderá de algum modo ser adaptada e, com diferenças, aplicada (entre outras) às obras “Mapas da significação e da Memória” ou “Pela cabeça” (Ana Hatherly, 1972), à série “Visão Vision” (1961-1972), de Melo e Castro, ou a várias criações pu-

*Chants de Maldoror*, 1869, tradução de Pedro Tamen, Moraes editores, Lisboa, 1969, p.111.

<sup>7</sup>Jorge de Sena prefácio a Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, 1869, tradução de Pedro Tamen, Moraes editores, Lisboa, 1969, p.12.



blicadas nas duas edições de *Poesia Experimental* (1964 e 1966) entre as quais “A aranha” (1964) de Salette Tavares. Também nestes textos se trata de símbolos transformatórios, de pequenas e grandes explosões, de ambiguidades exploradas até ao limite, ou mesmo resvalando para o lado de lá do sentido. Trata-se ainda de uma surpresa à qual não é alheia uma certa expressão fantástica: letras descarriladas, figuras que se agigantam a partir de símbolos aparentemente inofensivos, uma propensão generalizada para a transmutação significativa. O leitor depara com uma explosão que remotamente sugere uma das preocupações do experimentalismo, a afirmação da liberdade “exercida fundamentalmente através do trabalho sobre a linguagem e sobre uma prática que se traduzia na desconstrução não só do discurso oficial vigente, mas também dos discursos literários ou paraliterários da oposição política ao regime” (Melo e Castro, 1980:79).

### 3 O risco da institucionalização

A vanguarda lida com a tradição por afrontamento ou rejeição e (em muito menor escala) por meio de uma espécie de reabilitação de materiais que decide reconhecer como seus. Podemos falar de “repertórios de instrumentos reutilizáveis” e de “arquetipos” (no caso de Lautréamont, por exemplo, como se tentou provar). Já relativamente à posteridade mallarmeana evocada por Haroldo de Campos essa identificação exhibe-se como partilha de uma mesma rejeição: a poesia não tem qualquer outro objecto que não seja ela própria. O seu único sentido consiste no facto de ser um trabalho e aquilo que representa será sempre acessório, por isso “quanto mais o poema é rigoroso”, “menos fixo” se

torna. As palavras transbordam o rigor da sua definição e prolongam-se no seu próprio eco (Juin, 1975).<sup>8</sup> A partir daqui a reutilização de técnicas, de procedimentos poéticos, os usos de um património simbólico originariamente definido por Mallarmé impulsionam várias facetas da poesia visual e experimental, estabelecem uma relação projectiva com as origens da vanguarda histórica. Questões que de certo modo vão ao encontro de um problema: como resolve a vanguarda a sua institucionalização, (o que pode acontecer, como se passou em boa medida com o surrealismo, com relativa rapidez)? No fundo, como resolve a vanguarda a contradição de se apresentar como tradição? Justamente transformando-se numa “tradição aberta”, e portanto sempre passível de decomposição e recomposição”, explica Asor Rosa (2005:324-325). Um aspecto a destacar na poesia concreta é justamente a disponibilidade para uma abertura alimentada por uma experimentação constante, um dos traços distintivos da vanguarda, aliada

<sup>8</sup>O nº 96 da revista Magazine Littéraire (1975) consagra um significativo dossier a Stéphane Mallarmé (1842-1898). A acompanhar a cronologia do poeta estabelecida por Raymond Bellour, vários excertos da correspondência de Mallarmé. Uma passagem particularmente significativa (entre outras que podiam ser citadas) de uma carta a Verlaine (5-12-1866) dá conta de um jogo de reflexos e acasos que as palavras conseguem estabelecer no poema, e suscita uma transição cromática. Perdendo a sua cor própria, as palavras apresentam um outro tipo de intensidade, uma gradação. Aspectos que sem dúvida inspiram a poesia visual e ajudam a explicá-la. “Ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots – qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors – se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme”. (ob cit. p. 9).

a essa “máxima liberdade de espírito”, que Breton já exultava (Rosa, 2005:327).

Definir a vanguarda como semiologia é a “solução” encontrada por Melo e Castro para responder à necessidade de justificar este efeito de institucionalização a que a vanguarda se encontra sujeita. Melo e Castro procura também demonstrar a debilidade do que considera ser uma perspectiva meramente historicista, dando o exemplo do surrealismo em Portugal que só se manifesta em meados da década de 40, dando origem a diferenças e a cisões, mas cujas raízes e origens francesas ancoradas na obra de Breton remontam ao final dos anos 20. Porém a especificidade da situação portuguesa, por razões culturais e políticas, ligadas à ausência de informação (recorde-se a propósito que a Fundação Calouste Gulbenkian com o seu papel decisivo e insubstituível de apoio às artes e à ciência só teve início na segunda metade da década de 50) não é a que melhor ilustra este tipo de desfasamentos entre uma vanguarda genuína e as suas réplicas ou efeitos, designadamente noutros contextos culturais.

Esta perspectiva semiológica também vai ao encontro da valorização plástica do signo, designadamente quando considera que “a vanguarda adquire o valor de um sinal que ganha significação quando considerado sociologicamente no seu contexto, mas que fora dele se esvazia”. E numa estrita lógica de vanguarda, fora do contexto, o sinal “historiciza-se”. Manter um “sinal relevante”, equivale a assegurar que as práticas que dão expressão a uma actividade criativa de vanguarda permaneçam social e esteticamente operativas. O que no entendimento do ensaio, focado no programa da poesia experimental, implica uma intervenção

não metafórica na linguagem e uma “ruptura” com práticas de comunicação poética e estilisticamente consolidadas (Melo e Castro, 1980:89).

Naturalmente que hoje, através das releituras dos principais filósofos estruturalistas, com os desenvolvimentos críticos a que a pós-modernidade (designadamente com o pensamento de Lyotard) deram lugar, com a renovação do pensamento estético do pós guerra (patente em autores como Clement Greenberg), com as abordagens de Rosalind Krauss e de Arthur Danto (entre outros), a compreensão da vanguarda e os diálogos que com ela têm sido estabelecidos pela arte contemporânea, deslocam este tipo de discussão para “um campo expandido”. Ou então para um espaço de combinações, de que nos fala Jacques Rancière. Partindo da leitura de uma curiosa teoria do começo do séc XIX (do pedagogo Joseph Jacotot) o filósofo francês discute o tema da ignorância e da igualdade das inteligências, e encara o papel do espectador na actualidade da arte contemporânea, quando “todas as competências artísticas específicas tendem a sair do seu domínio próprio e a trocar os respectivos lugares e poderes” (Rancière, 2010:33).<sup>9</sup> É na sequên-

<sup>9</sup>Rancière aborda neste primeiro texto do seu livro *O espectador emancipado* (que reúne ainda outros ensaios sobre a imagem e a arte contemporânea) o poder de associação e dissociação que entende como essencial para configurar a emancipação do espectador de teatro. Em certo sentido (e não cabe aqui o comentário exaustivo ao seu entendimento de um teatro “sem espectadores no qual quem assiste aprenda”, pág. 10, *ob. Cit.*) a poesia experimental possui um elevado carácter performativo, para além de alguns dos seus intervenientes serem eles próprios *performers*, como o são igualmente alguns dos artistas plásticos mais directamente ligados a esta corrente (João Vieira, por exemplo). Por isso o interesse em sinalizar uma dra-

cia desta alteração no panorama das competências artísticas que nos parece proveitoso alargar o espectro de convergências e divergências entre pintura e poesia visual, operação facilitada através de um diálogo com as vanguardas e sua revisitação histórica.

## Bibliografia

- Alberto Marques, J. & Melo e Castro, E.M. (Org.) (1973). *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Amaral, F.P. (1988). “O Regresso ao sentido anos 70/80” in *A Phala Um século de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, Lisboa p.158-167.
- Castro, E.M.M. (1973). “Ezra Pound: da obra” in *Colóquio Letras nº 11*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, p. 50-53.
- \_\_\_\_\_. (1980). “As vanguardas na Poesia Portuguesa do século XX” in *Biblioteca Breve*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, Lisboa.
- Hatherly, A. (1975). *A reinvenção da leitura*. Lisboa: Futura.
- \_\_\_\_\_. (1977). “Visualidade do texto. Uma tendência universalista da poesia portuguesa” in *Colóquio Letras*, nº 35, p. 5-17.
- Juin, H. (1975). “La revolution poétique de Mallarmé”, in *Magazine Littéraire*, Janvier, nº 96, p. 18-22.
- Nava, L.M. (1988). “Os Anos 60 Realismo e Vanguarda” in *A Phala Um século de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 150-157.
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rosa, A.A. (2005). “Vanguarda” in *Einaudi*. Lisboa: INCN, p.306-343.
- Thomas, K. (1982). *Diccionario del Arte Actual*. Barcelona: Editorial Labor.
- matúrgia específica da poesia visual, que decorre de uma teatralização gráfica da palavra, das suas oscilações e variações, das suas máscaras e disfarces. Para que o espectador (leitor) possa também ele compor o seu próprio poema. Ou como escreve Rancière, se nos for permitido transpor o seu raciocínio, se “o aluno aprende do mestre algo que o próprio mestre não sabe” (p. 23 *ob. Cit.* ) e o mesmo se passa com o espectador (que deverá sentir a energia que o realizador ou o encenador lhe transmite, pois só assim será capaz de ligar o que sabe com o que ignora, *ob. Cit.* p. 35), também na poesia visual o leitor deve sentir a energia do *poeta-performer* para estabelecer uma ligação análoga.