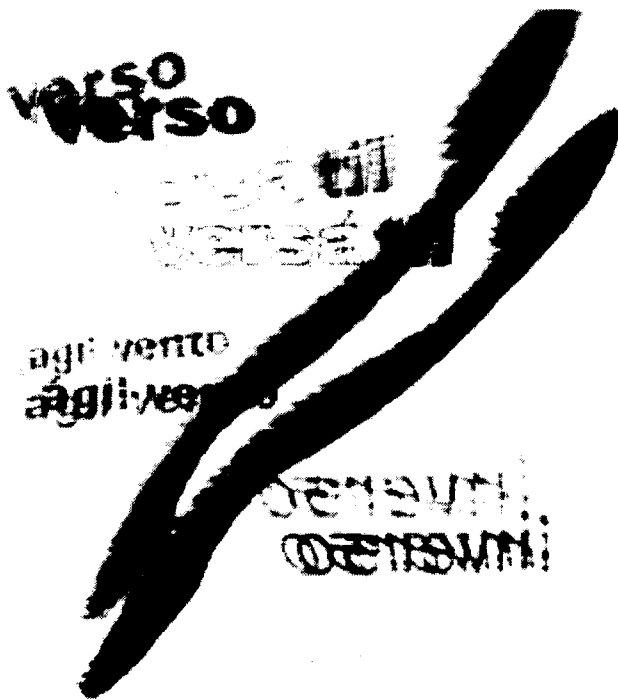


Isabel Paula Jorge Mendonça Monteiro

*Dissolução e Reinvenção do Soneto em
E. M. de Melo e Castro*

Dissertação de Mestrado
em Estudos Portugueses e Brasileiros



Universidade do Porto

Faculdade de Letras

2000

Isabel Paula Jorge Mendonça Monteiro

*Dissolução e Reinvenção do Soneto em
E. M. de Melo e Castro*

Dissertação de Mestrado
em Estudos Portugueses e Brasileiros

Universidade do Porto
Faculdade de Letras
2000

Agradecimentos

Desejo expressar o meu reconhecimento ao Prof. Doutor Luís Adriano Carlos pela sua constante disponibilidade e apoio, bem como a atenção crítica com que orientou este trabalho. Agradeço-lhe ainda as sugestões essenciais no domínio teórico e científico, as informações bibliográficas, e também o empréstimo de alguns livros de difícil acesso.

A E. M. de Melo e Castro, a minha gratidão pela amabilidade com que me prestou algumas informações preciosas, bem como a oferta de algumas obras de sua autoria.

À Joana Matos Frias, à Teresa Ferreira e à Fátima Alves as indicações bibliográficas fornecidas.

Ao Rúben a leitura atenta e as importantes sugestões nas áreas da Teoria de Conjuntos e de Álgebra Linear e Geometria Analítica.

Nota Prévia

Nas citações de autores de língua portuguesa foram respeitadas as variações ortográficas dos originais.

As traduções de trechos provenientes de obras ou artigos em língua estrangeira são da responsabilidade da autora.

A bibliografia final foi dividida em três secções: bibliografia activa, bibliografia passiva e bibliografia geral. Nas bibliografias passiva e geral são apenas indicados os títulos utilizados ao longo da dissertação.

*Poeta, dá-me coisas que eu possa ver
e tocar e não que apenas possa ou-
vir.*

Leonardo da Vinci

*A Poesia não narra, não serve, nem
é mais discursiva. A Poesia substan-
tiva-se. É uma operação linguística
que tem como meio a escrita e como
objectivo a sua própria renovação.*

E. M. de Melo e Castro

Introdução

A obra poética de E. M. de Melo e Castro afirma-se, praticamente desde as primeiras publicações, como investigação das diversas realizações do poético e como tentativa de criação de um novo discurso alcançado através da dissolução das normas, formas e linguagens poéticas tradicionais. Melo e Castro exerce sobre a linguagem e o objecto poemático um esforço de exploração e de sondagem que os coloca debaixo de uma pressão destrutiva para, graças a esse esforço, encontrar novas potencialidades da matéria verbal.

Inserida na Poesia Experimental, a produção textual de Melo e Castro propõe-se como uma prática de desarticulação sintáctica, com uma consequente perda de semanticidade, ao colocar a tónica do lado do significante. A poética experimentalista questiona a estrutura lógico-discursiva tradicional porque encontra nela uma barreira para o acesso ao mundo dos objectos. Como tal, constrói novos conjuntos de signos, recorre a múltiplos códigos semióticos estruturados segundo relações inovadoras: «A forma dos signos deve ser projectada de modo a condicionar a sintaxe [...]. Para isso é necessário que o conjunto de signos (e os próprios signos) seja dinâmico, isto é, maleável, podendo se transformar de acordo com as necessidades de cada texto»¹. Através de uma rarefacção e depuração da palavra, da valorização da página e dos espaços entre os vocábulos, da relevância atribuída ao som, às letras e às imagens, os poemas experimentalistas apresentam-se como uma relação de materiais, como uma estruturação que se acrescenta ao mundo dos objectos.

A concretização textual da Poesia Experimental estabelece-se, assim, como um excesso de materialidade graças à multiplicação fónica e gráfica do significante, liberto do significado, e impõe-se como objecto erotizado privado dos

¹ Décio Pignatari, «Nova Linguagem, Nova Poesia», in AAVV, *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1987, p. 161.

seus fundamentos conceptuais imediatos. Esta erotização da matéria verbal possibilita a aproximação das práticas experimentalista e barroca, e justifica a designação «neobarroca» aplicada à Poesia Experimental. Esta classificação só é possível em termos tipológicos, isto é, considerando que os princípios de organização que presidem ao sistema de relações tanto do barroco como do experimentalismo apresentam semelhanças entre si. Assim, o qualificativo «neobarroco» atribuído à produção experimental é possibilitado quando entendido como princípio estruturante, como sistema morfológico. O neobarroco «encontra-se na procura de formas – e na sua valorização –, em que assistimos à perda da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da mutabilidade»². Subversão da matéria verbal, os textos barrocos e experimentalistas expõem a linguagem enquanto objecto manipulável, fazem implodir os seus contornos pelo poder concentrador das suas formas «verbivocovisuais». O poema surge, assim, como construção geradora de pluri-sentidos, como material cujas relações entre partículas se exploram para fugir à previsibilidade das fórmulas tradicionais e atingir uma inovação exponencial das formas convencionais.

A obra poética de Melo e Castro corresponde a uma experimentação neobarroca da linguagem, de modo a reinventá-la, destruindo-a para a construir inovadoramente. A matéria verbal e as estruturas textuais são questionadas para potenciarem novas formalizações. *Poligonia do Soneto* insere-se neste exercício dilacerador e recriativo das formas petrificadas pela cultura. Paradigma exemplar da lógica discursiva, o soneto atrai o poeta experimental Melo e Castro enquanto objecto que apela e se entrega a uma dissecação laboratorial. Pela sua forte componente silogística, pela sua temática subjectiva, pela sua rígida estruturação geométrica e numérica, o soneto surge como corpo ideal para a prática subversiva. Através da experimentação dessa estrutura, *Poligonia do Soneto* potencia criativamente a organização sonetística que adquire uma vitalidade e uma energia renovadas. O modelo soneto contorce-se agonicamente debaixo das pressões dissecentes e experimentalistas exercidas por Melo e Castro, mas sobrevive, transfor-

² Omar Calabrese, *A Idade Neobarroca*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 10.

mado e revivificado. A estruturação sonetística perde o seu estatismo original para se afirmar como uma «poligonia total»³.

A destruição da linguagem e das estruturas poéticas tradicionais, em que o soneto é o paradigma da lógica discursiva devido à sua organização silogística, colocam a palavra no limiar do silêncio, da incomunicabilidade. É no silêncio que se encontra o gesto inaugural da linguagem, onde a possibilidade de um novo discurso se afirma e constrói. A Poesia Experimental tem como uma das suas características fundamentais uma obsessão pelo silêncio⁴: a poesia existe na fronteira entre os limites demarcados pelo silêncio e pela linguagem. A produção experimentalista ameaça o objecto verbal da sua própria decomposição, coloca-o no limiar do indizível, do silêncio, mas é precisamente esta inefabilidade que permite a multiplicidade de leituras, porque «se a força do silêncio é a do desconhecido, ela é também e muito mais, a da pressão para forçar a decifração das mensagens que nos são inaudíveis: resumo da aventura do homem tentando entender e dominar as condições da Terra onde se encontra»⁵.

³ E. M. de Melo e Castro, «Ver-Ter-Ser», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, *PO.EX – Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1979, p. 163.

⁴ Defende Mary Ellen Solt sobre o silêncio enquanto objectivo da Poesia Concreto-Experimental: «Provavelmente, é impossível escrever um poema completamente ‘silencioso’ com palavras, ou reconhecer fragmentos de palavras, apesar de que ser capaz de o fazer constitui o último objectivo do poeta concreto. [...] todos os poemas concretos aspiram ao silêncio, ao silêncio do espírito no seu centro» (*Concrete Poetry: A World View*, Indiana, Indiana University Press, 1970, p. 60). João Carlos Alvim afirma também a atracção da Poesia Concreta pelo silêncio: «a própria poesia concreta [...] mais não foi que uma renovada tentativa de realizar o poético pelo silêncio» (Prefácio a *Ciclo Queda Livre*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1973, p. 7).

⁵ E. M. de Melo e Castro, *In-novar*, Lisboa, Plátano, 1977, p. 268.

Poesia Experimental

Uma prática neobarroca

Barroco: Evolução de um conceito

Toda a Arte nasce de um passado potencialmente em futuro, por corte dialéctico, e o artista é aquele que, pela sua vivência, capta essa energia e a condensa em estruturas objectivas. A história da Arte (e neste caso, da Poesia) interessa, pois, assumida como um corpo energético válido, e não como uma série de documentos mortos de um calendário de datas célebres.

E. M. de Melo e Castro

O olhar examinador e reflexivo lançado no fim do século XIX e continuado no século XX sobre o barroco alterou significativamente a concepção da arte: o produto artístico deixa de ser considerado como um resultado final e concluído para se conceber como modo de produção, como marcha activa do espírito em labor. As teorias de estética geral nascidas em Oitocentos e desenvolvidas na primeira metade de Novecentos entendem o barroco já não apenas como um período específico da história da cultura, mas como uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objectos que o exprimem. São os estudos sobre o barroco que estão na origem do conceito literário de «obra aberta»¹, de texto dialogante, e que permitem considerar a história em geral, e, especificamente, a história da literatura, como um «corpo energético» que presentifica e actualiza as formas e as estruturas utilizadas no passado².

¹ Cf. Umberto Eco, *Obra Aberta*, Lisboa, Difel, 1989. Diz o autor: «[No Barroco] é negada a definição estática e inequívoca da forma clássica renascentista [...]. A forma barroca é dinâmica, tende para uma indeterminação de efeito [...], e sugere uma dilatação progressiva do espaço; a procura do movimento e do ilusório faz com que as massas plásticas barrocas não permitam nunca uma visão privilegiada, frontal, definida, mas levem o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação» (p. 72).

² Christinne Buci-Glucksmann defende que «A arqueologia da modernidade passa por três momentos decisivos: o século XVII barroco, o século XIX de Baudelaire e a vanguarda literária do

A noção de barroco começou a ser reabilitada em final de Oitocentos, mas é sobretudo no século XX que o termo parece atrair sobre ele todas as atenções, tornando-se extensível e aplicável às várias situações artísticas que se integram dificilmente nos esquemas recebidos³. São as estruturas da literatura moderna e a necessidade de dar um fundamento ao exercício transgressor realizado por ela que levam os críticos a procurar uma tradição que transmitisse credibilidade à prática desorganizadora efectuada pela modernidade:

As manifestações da modernidade parecem mais do que nunca desordenadas, mesmo antinómicas. Uma sociedade desejosa de as entender rapidamente, de lhes dar, sem demora, direito de cidade, devia encontrar um modo de as *classificar* sem as *assimilar*. Faltava uma «categoria» que se adaptasse automaticamente; faltava, para reter as ideias e as formas fluidas sem as molestar em demasia, um leito de Procusto telescópico. Os estranhamentos deviam inserir-se numa tradição que lhes salvaguardasse a frescura. O barroco fornece uma genealogia mas permite as liberdades e os alibis de que usufruem os órfãos⁴.

A concepção actual de barroco deriva de uma nova exploração de um período e de uma arte durante muito tempo mal vistos⁵. Considerado como manifestação patológica, como degeneração dialectal da arte renascentista⁶ ou como

século XX» (*La Raison Baroque – De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Editions Galilée, 1984, pp. 26–27), e mais à frente estabelece que a modernidade vê «a história como uma construção de presentes» (*idem*, p. 101). A mesma autora sugere que o barroco constitui uma «anamnese do moderno», dado que desse passado estrutural a modernidade recolhe as formas que parecem ecoar nas produções estéticas contemporâneas (*La Folie du Voir – De l'Esthétique Baroque*, Paris, Editions Galilée, 1986, p. 231). Cf. ainda, acerca do barroco enquanto anamnese do moderno: Rodolfo Macchioni Jodi, *Barocco e Manierismo nel Gusto Otto-Novecentesco*, Bari, Adriatica Editrice, 1973; Gustav René Hocke, *Labyrinthe de l'Art Fantastique*, Paris, Editions Gonthier, 1967; Jean-yves Guérin, «Errances dans un Archipel Introuvable. Notes sur les Résurgances Baroques au Vingtième Siècle», in AAVV, *Figures du Baroque*, Paris, PUF, 1983, p. 341; Pierre Charpentrat, *Le Mirage Baroque*, Paris, Editions de Minuit, 1967; e Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque – Profondeurs de l'Apparence*, Paris, Librairie Larousse, 1973.

³ O que leva Pierre Charpentrat a dizer que o barroco é contagioso (ob. cit., p. 17).

⁴ *Idem*, p. 124.

⁵ Cf., sobre a evolução histórica do conceito, Franz J. Warnke, *Versions of Baroque – European Literature in the Seventeenth Century*, New Haven & London, Yale University Press, 1972, pp. 2-3; e Rodolfo Macchioni Jodi, ob. cit., pp. 27–30.

⁶ Jacob Burckhardt, *The Cicerone: An Art Guide to Painting in Italy*, London, T. Werner Laurie, 1908, p. 231. Burckhardt admitia a existência de alguns traços positivos na arte italiana posterior à Renascença, mas considerava-a apenas como uma adulteração da forma artística renascentista.

uma «espécie de feio artístico»⁷, o barroco, tal como a pérola que lhe deu o nome, era o «bizarro», o «irregular», o «caricatural» que significava um desvio em relação ao cânone clássico⁸.

O processo de reabilitação do barroco tem, segundo Luís Adriano Carlos, quatro momentos cruciais, conduzidos por Heinrich Wölfflin, Henri Focillon, Eugenio D'Ors e Ernst Robert Curtius⁹. O primeiro momento é protagonizado pelo suíço Heinrich Wölfflin¹⁰, que, em 1888, no ensaio *Renaissance und Barock*, propõe a extensão do barroco das artes plásticas à literatura e à música, mas considerando-o, ainda, como conceito de valor histórico. Este ensaio abriu uma nova época no estudo da arte, ao examinar uma forma artística, tradicionalmente menosprezada, na sua essência e na sua manifestação estrutural, mantendo-se fora de qualquer preconceito negativo¹¹. Mas é na obra *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) que Wölfflin dá o passo determinante para a valorização do barroco, ultrapassando a sua posição historicista para propor o par dicotómico clássico / barroco como característico de ciclos artísticos sucessivos e já não limitado a perío-

⁷ Benedetto Croce, *Storia dell'Età Barocca in Italia*, Milano, Adelphi, 1993, p. 430. Croce caracteriza a época barroca italiana como um período de decadência tanto política como estética.

⁸ Claude-Gilbert Dubois afirma que se trata de «um desvio voluntário em relação a uma norma que se poderia definir como o *natural*. O *bizarro* resulta de uma vontade deliberada de afastamento das leis *naturais* apresentando quer aspectos de exceção, quer desvios monstruosos. O barroco situa-se pois à margem das regras gerais e das vias naturais. Esta maneira de colocar o barroco na *margem* da ordem comum deve ser relevada: será suficiente desenvolver, nos seus aspectos positivos, esta determinação para valorizar o carácter de *independência* da arte barroca, o seu desafio lançado ao comum» (ob. cit., pp. 20–21). Cf., sobre a etimologia e a história semântica do termo «barroco»: Otto Kurz, «Barocco: Storia di un Concetto», in AAVV, *Barocco Europeo e Barocco Veneziano*, Veneza, Sansoni, 1962, pp. 15–27; Bruno Migliorini, «Etimologia e Storia del Termine Barocco», in AAVV, *Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e Termini*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962; Victor-L. Tapié, *Le Baroque*, Paris, PUF, 1961, pp. 5–23; e René Wellek, «The Concept of Baroque in Literary Scholarship», in *Concepts of Criticism*, London, Yale University Press, 1975, pp. 69–70.

⁹ Cf. Luís Adriano Carlos, *Fenomenologia do Discurso Poético – Ensaio sobre Jorge de Sena*, Porto, Campo das Letras, 1999, pp. 362–367.

¹⁰ Cf., sobre a importância de Wölfflin para o processo de reabilitação do barroco: Claude-Gilbert Dubois, ob. cit., pp. 26–28; Omar Calabrese, *A Idade Neobarroca*, Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 30–32; Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Editorial Gredos, 1966, pp. 15 e 420–421; Victor-L. Tapié, *Baroque et Classicisme*, Paris, Librairie Plon, 1957, p. 21; e Rodolfo Macchioni Jodi, ob. cit., pp. 24–25, 28–30 e 105. Quanto às críticas feitas à proposta wölffliniana, ver: Claude-Gilbert Dubois, ob. cit., p. 30; René Wellek, ob. cit., p. 80; Arnold Hauser, *Teorias da Arte*, Lisboa, Presença, 1978, pp. 160–167; e Vítor de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 2.^a ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1968, pp. 341–342.

¹¹ *Renaissance and Baroque*, New York, Cornell University Press, 1966.

dos históricos específicos¹². Clássico e barroco correspondem a dois pólos estilísticos antitéticos, a «modos de visão», e são os dois «princípios fundamentais da história da arte», que pressupõem conjuntos de escolhas categoriais e que implicam cinco pares antinómicos determinantes da organização interna desses dois tipos estruturais¹³. A passagem do clássico ao barroco transporta consigo uma transformação formal em cinco níveis:

1) A passagem do «linear» ao «pictural», isto é, da consideração da linha enquanto condutora do olhar à desvalorização crescente dessa linha [...]. 2) A passagem de uma apresentação por planos a uma apresentação em profundidade [...]. 3) A passagem da forma fechada à forma aberta [...]. 4) A passagem da pluralidade à unidade [...]. 5) [A passagem da] claridade absoluta [à] claridade relativa [...]¹⁴.

Wölfflin estabelece duas sintaxes estilísticas ordenadas em volta de cinco proposições que definem o modo de produção do classicismo e do barroco, mantendo-se, assim, no plano estrutural e fenomenológico da dimensão estética.

É com Eugenio D'Ors¹⁵, no seu estudo *Do Barroco* (1935), que a questão do barroco ganha contornos mais polémicos pela sua carga metafísica¹⁶. D'Ors, ao esforçar-se por isolar a noção de barroco contraposta à de clássico, considera-a como uma mónada metafísica, como uma categoria do espírito. Para o crítico espanhol, o barroco (bem como o clássico) tinha um valor geral, merecia ser reconhecido como uma constante, como um «eon», isto é, qualquer coisa de real, de impossível de destruir e que se renova através das vicissitudes da história. Nesta concepção da história não se trata de afirmar a existência de ciclos ou dos *corsi* e

¹² Luís Adriano Carlos afirma que se deve a Heinrich Wölfflin «[...] o passo decisivo para a reabilitação do barroco e para a reformulação conceptual do modo clássico de representação artística» (ob. cit., p. 362).

¹³ Nietzsche, em *Der Geburt der Tragödie* (1872), estabeleceu já uma oposição conceptual, ao propor o par dicotómico apolíneo / dionisiaco, prefigurando a antinomia wölffliniana (*A Origem da Tragédia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1958, p. 20).

¹⁴ Heinrich Wölfflin, *Principes Fondamentaux de l'Histoire de l'Art*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 19–20.

¹⁵ Para Luís Adriano Carlos, Eugenio D'Ors é o protagonista do terceiro momento do processo de recuperação do barroco (ob. cit., pp. 365–366).

¹⁶ Cf., sobre a concepção dorsiana de barroco, Claude-Gilbert Dubois, ob. cit., pp. 34–35; Omar Calabrese, ob. cit., p. 32; Pierre Charpentrat, ob. cit., p. 80; Helmut Hatzfeld, ob. cit., p. 42; Victor-L. Tapié, *Le Baroque*, ob. cit., p. 21; Rodolfo Macchioni Jodi, ob. cit., pp. 103–107; Gustav René Hocke, ob. cit., p. 12; e Jean Rousset, *La Littérature de l'Age Baroque en France – Circé et le Paon*, Paris, Librairie José Corti, 1954, p. 7.

ricorsi de Giambattista Vico, ou de formular o eterno retorno platónico. Declara-se, sim, a crença «na presença de elementos fixos que limitam e impedem o curso dos acontecimentos e dão à razão, acima da corrente da vida, pontos de apoio e de referência»¹⁷. Elementos fixos esses que são os eons, ou seja, categorias históricas, constantes que «se escondem e reaparecem, se manifestam e dissimulam ao longo dos séculos»¹⁸. Os eons correspondem, pois, a «sistemas que conjugam fenómenos afastados e isolam fenómenos vizinhos»¹⁹. Assim, D’Ors conclui que, do ponto de vista formal, se pode encontrar em toda a história espiritual da humanidade uma corrente barroca alternando com uma corrente clássica. Remontando à pré-história, ele distingue vinte e duas espécies de barroco²⁰ e sustenta que o barroco histórico, o romantismo e mesmo as vanguardas não são mais do que espécies da constante barroca. Clássico e barroco correspondem a «duas concepções de vida claramente opostas», em que o primeiro significa o estatismo, o racional, a natureza, a identidade e a unidade, e o segundo corresponde ao dinamismo, ao irracional, à cultura, à contradição e à multipolaridade²¹. O ponto de vista de Eugenio D’Ors, ao defender uma espécie de panbarroco, implica uma amálgama que permite «alargar-se esta noção a qualquer movimento artístico concreto da história, independentemente do seu tempo e da sua situação geográfica»²².

Henri Focillon²³ adopta o termo «barroco» com uma acepção diversa da wölffliniana e da dorsiana²⁴. Em *Vie des Formes* (1934) não se colocava o problema específico de caracterizar a arte barroca, mas, antes, o de estabelecer as

¹⁷ Eugenio D’Ors, *Du Baroque*, Paris, Gallimard, 1968, p. 80.

¹⁸ *Idem*, p. 76.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Barocchus Pristinus, Archaicus, Macedonius, Alexandrinus, Romanus, Budhicus, Pelagianus, Gothicus, Franciscanus-Manuelinus, Orificensis, Nordicus, Palladinus, Rupestris, Maniera, Tridentinus, sive Jesuiticus, Rococo, Romanticus, Finisaecularis, Posteabellicus, Vulgaris, Officialis (*idem*, pp. 69–73, 119 e 121–122).

²¹ *Idem*, pp. 89–90, 112, 114–117, 122–123, 125–127 e 131.

²² Omar Calabrese, ob. cit., p. 32.

²³ Para Luís Adriano Carlos, com Henri Focillon dá-se o segundo momento no decurso de regeneração do barroco (ob. cit., pp. 364–365). Como Eugenio D’Ors segue mais de perto a proposta wölffliniana do que Focillon, uma vez que este adopta uma perspectiva formalista dos diversos estilos, foi invertida a ordem cronológica adoptada por Luís Adriano Carlos.

²⁴ Cf., sobre a concepção de barroco de Focillon, Claude-Gilbert Dubois, ob. cit., p. 38; Omar Calabrese, ob. cit., pp. 29 e 31–32; Victor-L. Tapié, *Le Baroque*, ob. cit., pp. 23–24; e Rodolfo Macchioni Jodi, ob. cit., pp. 116–117. As críticas à teorização de Focillon podem ser encontradas em Claude-Gilbert Dubois, ob. cit., p. 39; e Omar Calabrese, ob. cit., pp. 29–32.

normas que presidem à sucessão dos estilos. Esta sucessão de estilos condiciona a forma, que, para Focillon, pode tornar-se «fórmula ou cânone, ou seja, paragem brusca, tipo exemplar»²⁵, mas que é, antes de mais, «uma vida móvel num mundo que se transforma»²⁶, e em que «as metamorfoses, sem fim, recomeçam»²⁷. Esta dupla concepção da forma implica a distinção de dois tipos de estilos: «um» estilo como variável, como «um desenvolvimento, um conjunto coerente de formas unidas por uma conveniência recíproca, mas cuja harmonia se procura, se faz e se desfaz com diversidade»²⁸, e «o» estilo como absoluto, como princípio formal, como «uma qualidade superior da obra de arte, aquela que lhe permite escapar ao tempo, uma espécie de valor eterno»²⁹. Os diferentes estilos têm vários estados evolutivos (idade experimental, idade clássica, idade do refinamento e idade barroca), que são, na verdade, transformações morfológicas, válidas no interior de qualquer estilo histórico. Todos os estilos atravessam necessariamente uma fase experimental, à procura do equilíbrio e da doutrina, em que o «estilo procura definir-se»³⁰, uma fase clássica, a da plenitude e da ordem, que significa o «ponto da mais alta conformidade das partes entre elas»³¹. O estado clássico permite «estabilidade, segurança, depois da inquietude experimental»³², e uma fase barroca ou da imaginação, que corresponde a «um momento da vida das formas sem dúvida mais liberto. Elas esqueceram ou desnaturaram esse princípio da conveniência íntima [...]; elas vivem para si mesmas com intensidade, elas expandem-se sem freio, elas proliferam como um monstro vegetal. Elas destacam-se ao desenvolverem-se, tendem a invadir o espaço, a perfurá-lo, a tomar-lhe todos os possíveis e dir-se-ia que elas se deliciam com essa posse»³³.

O aspecto propriamente histórico da arte é reduzido, por Focillon, muito mais ao estudo de momentos como aglomerados de diversas formas em estados

²⁵ Henri Focillon, *Vie des Formes*, Paris, PUF, 1964, p. 11.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Idem*, p. 19.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Idem*, p. 21.

diferentes de evolução, e em competição entre si, e não reconduzido a uma história dos estilos como princípio de periodização.

O quarto e último momento decisivo do processo regenerativo do barroco proposto por Luís Adriano Carlos³⁴ é protagonizado por Ernst Robert Curtius. Em 1948, com *Europäischer Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Curtius desloca a questão em termos designativos³⁵. O par antinómico clássico / barroco é substituído pela dupla classicismo / maneirismo. Curtius prefere a designação «maneirismo», porque este termo «tem um mínimo de associações históricas»³⁶. Para Ernst Robert Curtius, o maneirismo designa um modo de escrita a que ele opõe o classicismo. O grupo antitético classicismo / maneirismo é uma constante da literatura europeia que não é determinada pela história. Curtius define o maneirismo como um modo específico de utilização da retórica: as figuras retóricas utilizadas preferencialmente pelo poeta maneirista são o hipérbato, a perífrase, a paronomásia e a metáfora amaneirada³⁷. O maneirista «quer dizer as coisas não normalmente mas irregularmente. Ele prefere o artificial e o rebuscado ao natural. Ele quer surpreender, espantar, deslumbrar»³⁸. Para isso, recorre a sete espécies de maneirismo formais: lipograma, artifício pangramático, poemas figurados graficamente, *logodaedalia*, acumulação de palavras, *versus rapportati* e esquema de adição³⁹. Curtius, com as suas considerações técnicas, permite ultrapassar o quadro histórico e estabelecer relações entre obras historicamente distantes mas estilisticamente próximas. Ele sustenta a existência de uma continuidade tanto do maneirismo como do classicismo, mas, apesar de essa continuidade se apresentar fundada em elementos factuais acessíveis à análise positiva e não em pressupostos metafísicos, como em D'Ors, ela permite a incorporação de uma série de momentos literários, o que leva Oreste Macrí a observar que o maneirismo de Curtius «não é menos voraz do que o barroco de D'Ors [...], um saco sem fundo»⁴⁰.

³⁴ Ob. cit., pp. 366–367.

³⁵ Cf., sobre a concepção de maneirismo de Curtius, Claude-Gilbert Dubois, *Le Maniérisme*, Paris, PUF, 1979, p. 173; e Rodolfo Macchioni Jodi, ob. cit., pp. 201–204.

³⁶ Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York, Harper & Row, 1963, p. 273.

³⁷ *Idem*, pp. 274–280.

³⁸ *Idem*, p. 282.

³⁹ *Idem*, pp. 283–286.

⁴⁰ Oreste Macrí, «La Storiografia sul Barocco Letterario Spagnolo», in AAVV., *Maniérismo, Barocco, Rococò: Concetti e Termini*, ob. cit., p. 158. Outras críticas feitas a Curtius podem

Em Portugal, o conceito de barroco passou por uma evolução semelhante à do restante universo crítico europeu⁴¹. Objecto de ridicularização e de crítica constantes, o barroco artístico e literário conheceu o seu colapso na época neo-clássica, que, em nome dos seus valores iluministas e racionalistas, condena as características literárias cultistas⁴² e critica os torneios de engenho oratório e versificatório da poesia barroca. Luís António Verney, nas cartas V e VI do *Verdadeiro Método de Estudar* (1746), reprova a concepção barroca de retórica pela sua utilização da afectação e pela procura de formas singulares e rebuscadas. Mas é na carta VII que Verney censura veementemente a poesia barroca:

Se os homens considerassem que coisa era a Poesia; se tivessem bem entendido os princípios dela; se quisessem decifrar em que consiste a beleza e harmonia que nos eleva quando ouvimos um bom poema, não podiam menos que desprezar todas estas composições⁴³, que são indignas até dos próprios rapazes. Só os que não sabem que coisa é engenho se aplicam a estas ridicularias. Desesperando de chegar à majestade dos antigos compositores, não acharam outro meio de serem atendidos que fazendo ridicularias. [...] De sorte que os homens que no século presente observam os monumentos que nos ficaram destes bárbaros não cessam de admirar a pouca proporção que se descobre em todas as suas fábricas e o mau gosto que aparece em todos os seus ornamentos. [...] E eu acrescento que, se estivesse na minha mão, condenaria estes tais poetas a passarem a sua vida fazendo acrósticos, anagramas, labirintos, retirados do comércio dos homens, e felicitar-se com os seus inventos⁴⁴.

Esta forma de ver a poesia barroca vai condicionar a sua análise durante mais de um século:

ser encontradas em: Claude-Gilbert Dubois, *Le Maniérisme*, ob. cit., p. 174; Pierre Charpentrat, ob. cit., pp. 126–127; e Helmut Hatzfeld, ob. cit., p. 421.

⁴¹ Cf., sobre a evolução portuguesa do conceito de barroco, Vítor de Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, pp. 110, 160–164, 172–178, 182–184; e António Vilas-Boas, *Poesia e Música: O Neobarroco em Media Vita de Fernando Echevarría*, Porto, Faculdade de Letras, 1999, pp. 54–68.

⁴² Cf., sobre o cultismo e o conceptismo, Hernâni Cidade, *A Poesia Lírica Cultista e Conceptista*, Lisboa, Gráfica Lisbonense, 1942.

⁴³ Luís António Verney refere-se aos diversos tipos de produções poéticas barrocas: ecos, equívocos, anagramas, acrósticos, cronogramas, consoantes forçados, labirintos.

⁴⁴ *Verdadeiro Método de Estudar: Cartas sobre a Retórica e Poética*, Lisboa, Presença, 1991, pp. 136–137.

O racionalismo rígido, mecanicista, de Verney não se limita a repreender as «parvoíces» ou «rapaziadas» barrocas, como os acrósticos, os consoantes forçados, os cronogramas [...], os ecos, labirintos [...], etc.; não se contenta com proscrever tudo o que seja obscuro, inverosímil ou «arrastado», mas, em nome da coerência lógica dos crentes cristãos, condena mesmo o uso da mitologia, salvo em poemas burlescos [...]. Verney contribuiu fortemente para o descrédito que atingiu mais de um século a poesia barroca⁴⁵.

A historiografia literária romântica, apesar de abrir uma nova época no modo de explicar e julgar a poesia barroca portuguesa, não modificou a condenação que a crítica neoclássica fazia cair sobre ela. O desprezo sentido pelo barroco na época romântica integra-se numa nova perspectiva histórico-literária. Os românticos condenam na poesia barroca o cálculo e o artificialismo, e fundamentam esta condenação numa teoria expressiva da arte. Consideram essa poesia como consequência de uma atmosfera de opressão e despotismo, tanto no plano político como no religioso, e esta conceptualização alicerça-se numa ideologia liberalista, segundo a qual os dois grandes inimigos da liberdade do homem e, consequentemente, do florescimento das artes e da cultura, são a tirania régia e o despotismo inquisitorial aliado ao obscurantismo religioso, característicos da política seiscentista portuguesa⁴⁶.

Só no século XX a poesia barroca veio a ser reabilitada e reconhecida como precursora dos simbolistas e dos movimentos que se lhes seguiram. O século XX português viu surgir uma ampla variedade de estudos sobre o barroco, a maioria reconhecendo a qualidade desse período literário mas não o ampliando meta-historicamente nem o considerando fenomenologicamente.

Jorge de Sena⁴⁷, no seu «Ensaio de uma Tipologia Literária» (1960), utiliza o método tipológico⁴⁸ e estabelece vinte e dois pares de contrários que corres-

⁴⁵ António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 10.^a ed., Porto, Porto Editora, 1978, pp. 643–645.

⁴⁶ Cf., sobre as reacções anti-barrocas, Hernâni Cidade, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, vol. II, Coimbra, Coimbra Editora, 1948, pp. 17–71; e *O Conceito de Poesia como Expressão de Cultura*, Coimbra, Arménio Amado, 1945, pp. 142–159.

⁴⁷ Cf., sobre o sistema tipológico de Jorge de Sena, Luís Adriano Carlos, ob. cit., pp. 357–362 e 367–377.

⁴⁸ Luís Adriano Carlos esclarece que Jorge de Sena «procede simultaneamente à superação das reduções idealista e realista, metafísica e historicista dos conceitos de atribuição estética, mediante a convocação explícita do método husserliano da descrição fenomenológica». A tipologia seniana «pretende constituir-se não como método explicativo, mas como método descritivo da obra na sua aparição concreta» (*idem*, p. 369).

pondem a planos de atitudes estéticas. E é no plano da expressão que Sena contrapõe clássico a barroco, esclarecendo que o plano expressivo «tem muito a ver com as *formas* tomadas preferencialmente em si mesmas»⁴⁹ e que essas formas implicam «toda uma visão funcional delas»⁵⁰. Clássico e barroco opõem-se, como declara Jorge de Sena:

[...] na medida em que a formalidade é vista como algo que exprime, ou como algo que é expresso. Por outras palavras: o intelectualismo conceptista e o ornamentalismo estrutural do barroco [...] significam que a formalidade das formas se orienta no sentido de fixar, nas convoluções das ideias ou das imagens, todas as virtualidades harmónicas de uma célula expressional. O «clássico», por sua vez, orienta essa formalidade no sentido de reduzir as virtualidades a uma célula, cujo desenvolvimento se faz então, não já em função daquelas virtualidades, que foram postas de parte, mas segundo as virtualidades próprias da célula expressiva. Indutivo o «barroco», é dedutivo o «clássico»⁵¹.

Os vinte e dois pares senianos, que resultam de um levantamento sinóptico das afinidades e divergências entre as várias atitudes fundamentais da história do pensamento ocidental, não são meras duplas dicotómicas, dado que se correlacionam entre si⁵², e porque fazem parte de um sistema que visa determinar a especificidade da obra. Jorge de Sena supera tanto a visão metafísica como a visão historicista do conceito de barroco, uma vez que o que lhe interessa «é estabelecer, por *planos de análise*, a distribuição das *atitudes*, precisamente orientando no *sentido da obra em si mesma* [...]»⁵³.

A substituição do juízo negativo de barroco por uma sua valorização positiva significou a transposição de um estudo histórico para um estudo tipológico do fenómeno⁵⁴. Enquanto o barroco era relegado «para o vocabulário técnico da

⁴⁹ «Ensaio de uma Tipologia Literária», in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1977, p. 42.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Segundo Luís Adriano Carlos, no modelo tipológico proposto por Jorge de Sena «as atitudes antitéticas não são meros contrastes ou simples complementares, uma vez que também se correlacionam por gradações, graus de intensidade e tendências recíprocas» (ob. cit., p. 367).

⁵³ «Ensaio de uma Tipologia Literária», in ob. cit., pp. 34–35.

⁵⁴ Luciano Anceschi sintetiza o percurso crítico da noção de barroco ao afirmar: «Pronunciada pelos iluministas e neoclássicos com o gesto resolutivo de um *juízo polémico* depreciativo, a noção, com o romantismo, embora no tom ainda *negativo* começou a propor-se como *juízo histórico*. Com o ‘fim do século’, a direcção do juízo histórico torna-se positiva, ou melhor, depressa a

joalheria ou para as categorias mal estabelecidas do bizarro, para um qualquer lugar entre o grotesco satisfeito e o ridículo redundante: ele apenas se definia negativamente, pedra impura, de redondez imperfeita, grotesca, indeterminada»⁵⁵, o termo servia para designar um fenómeno artístico específico do processo histórico. Quando o barroco passou a significar transgressão, afastamento em relação à norma, ao cânone clássico, organização das palavras por vizinhanças sonoras e gráficas, e, sobretudo, quando estas características foram analisadas positivamente no contexto da modernidade, ele passou a ser considerado como um fenómeno recorrente em toda a história.

A redescoberta e a revalorização desta arte, a que se atribuíam apenas qualificativos desdenhosos, ao darem-lhe um nome, «barroco», fizeram dela um objecto de conhecimento. A redescoberta desta arte autónoma é sua invenção: é esta consciência *a posteriori* que a eleva a objecto de ciência. No início do barroco existe, pois, um olhar intelectual contemporâneo que o cerca, o limita, o define, que o constrói⁵⁶. Nesta reconstrução retrospectiva do objecto «barroco» já está implícita a construção de um «neobarroco». A reconstrução do barroco pela modernidade significa não só uma valorização de um período literário e das suas características, mas também a existência, na época moderna, de circunstâncias favoráveis a essa valorização que permitem que o barroco seja considerado como o campo onde se encontram muitas das formas e estruturas da poesia moderna e contemporânea. Portanto, se o século XVII e parte do século XVIII tinham sido barrocos, o século XX, sobretudo depois da segunda guerra mundial, só pode ser neobarroco⁵⁷.

Se o barroco era uma arte que pretendia falar ao espírito através dos sentidos, uma arte imediata, uma arte de efeito, ela foi redescoberta graças ao intelecto, ao espírito, pela reflexão dos críticos. Assim, o barroco, longe de ser imediato, ao constituir-se como objecto de estudo ao longo do século XX, tornou-se uma arte

noção [...] se institui como *conceito fundamental* da vida da arte» (*L'Idea del Barocco — Studi su un Problema Estetico*, Bolonha, Nuova Alfa Editoriale, 1984, p. 52).

⁵⁵ Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque — Profondeurs de l'Apparence*, ob. cit., p. 17.

⁵⁶ Segundo Claude-Gilbert Dubois: «[...] o barroco apenas existe na imaginação e no vocabulário dos homens do século XX. [...] A palavra *barroco* torna-se um termo fácil com o qual atribuímos a um século passado as nossas experiências actuais. [...] O barroco apenas começou a existir a partir do momento em que pôde ser pensado [...]» (*idem*, pp. 18–19).

⁵⁷ Cf. Benito Pelegrin, «Barroco e Neobarroco — Tempo de Inquirição», *Claro Escuro*, 4/5, Quimera Editores, Maio/Novembro de 1990, pp. 33–38.

necessariamente mediatizada, que fala aos sentidos através do espírito e da cultura, uma arte sobre a qual não é possível ter uma percepção espontânea e inocente: o olhar crítico já não é puro e toda a visão é necessariamente cultural. É, pois, a partir do período e da estética neobarrocos que se apreende inevitavelmente o barroco, e mesmo o barroco histórico é uma reconstrução do presente.

A designação «neobarroco» não contém, afinal, novidade nenhuma dentro de si. De facto, o esquema que propõe o prefixo *neo-* baseia-se numa visão historicista que pressupõe a recorrência de formas estéticas ao longo da história:

Dizer que a poesia portuguesa da segunda metade do século XX tem características barrocas é certamente muito mais que uma mera intuição estilística. Qualificar semelhante afirmação dizendo que se trata de um certo modo de ser barroco a que se poderia chamar Neobarroco, não será muito mais que convocar todos os equívocos que o prefixo «neo» traz consigo, tanto de revisão, como de simples atualização ou de ultrapassagem⁵⁸.

A utilização do termo «neobarroco» por Omar Calabrese pretende ultrapassar esta visão cíclica e historicista. E se ele reconhece que a prefixação pode levar «a crer na ideia de repetição, regresso, reciclagem de um período específico do passado [...]»⁵⁹, afirma, por outro lado, que a referência ao barroco funciona por analogia, e que «isto não significa realmente que a hipótese seja a de uma ‘retomada’ daquele período»⁶⁰. Calabrese pretende demonstrar que existem formas subjacentes aos fenómenos culturais, que consistem no seu andamento estrutural, e visa atribuir ao barroco o valor de uma certa morfologia (que se contrapõe à de clássico). Clássico e barroco são categorias formais que aparecem na história, e esta historicidade é limitada a esse aparecer na história:

[...] quer como manifestação de superfície [...], quer como efeito de dinâmicas morfológicas. Já não se trata de confrontar, nem que seja formalmente, momentos diversos e isolados de factos historicamente determinados, mas sim de verificar a diferente manifestação histórica de morfologias pertencentes ao mesmo plano estrutural. A história

⁵⁸ E. M. de Melo e Castro, *O Fim Visual do Século XX*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p. 267.

⁵⁹ Omar Calabrese, ob. cit., p. 27.

⁶⁰ *Ibidem*.

é vista como local de manifestação de diferenças, e não de continuidade, cuja análise empírica [...] permite encontrar modelos de funcionamento geral dos factos culturais⁶¹.

A designação «neobarroco» perde a sua carga historicista, dado que a sua pesquisa tem como objectivo «figuras, (isto é, manifestações históricas de fenómenos)»⁶² e por tipificação «formas (modelos morfológicos em transformação)»⁶³. Como resultado desta investigação, «obteremos uma geografia de conceitos que nos ilustrarão tanto a universalidade do gosto neobarroco, como a sua especificidade geral»⁶⁴.

É esta também a proposta de Melo e Castro quando afirma que a ideia de barroco que penetra a textualidade da poesia actual deve sofrer uma dupla operação crítica: uma descontextualização histórica em relação aos séculos XVII e XVIII e uma recontextualização relativamente ao século XX:

Nesse movimento duplo não se procura aplicar os conceitos históricos de barroco ao período contemporâneo, mas sim, partindo de uma leitura crítica inicial dos textos agora produzidos⁶⁵ encontrar os novos conceitos do barroco que esses mesmos textos nos impõem, na relação necessariamente complexa com o momento sócio-histórico novo e diferente em que eles surgem e se dão a essa mesma leitura⁶⁶.

O neobarroco não pressupõe, assim, qualquer tipo de revivalismo, mas antes a constatação de uma analogia na utilização de determinadas formas e estruturas estéticas, que permite o estabelecimento de cadeias de ligação entre manifestações poéticas cronologicamente isoladas mas profunda e estruturalmente concordantes⁶⁷. Não há dúvida que, na sociedade contemporânea, o culto da imagem e da aparência, o individualismo e a crise de valores se assemelham com as atitudes e temas barrocos como o disfarce, a máscara, o simulacro, o gosto do jogo. Assim, se é verdade que a história não se repete, não é menos verdade que

⁶¹ *Idem*, p. 34.

⁶² *Idem*, p. 40.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Melo e Castro refere-se especificamente à produção literária da segunda metade do século XX e, concretamente, à Poesia Experimental.

⁶⁶ E. M. de Melo e Castro, ob. cit., p. 271.

⁶⁷ Cf. Paulo Pereira, «O Neobarroco como Nova Existência», *Claro Escuro*, ob. cit., pp. 51–56.

existem hoje analogias com a época barroca e com a suas expressões artísticas e poéticas. Analogias essas que se fundam principalmente numa exigência de invenção verbal, numa quase volúpia em jogar com a linguagem, conduzindo-a a um estado de excitação contínua, extraíndo das palavras as mais ocultas, variadas e inesperadas gradações semânticas, gerando, enfim, com os significados e os significantes, uma festa para o engenho e para os sentidos. Analogias também na consideração da poesia como decorrente de uma presença ou materialidade textual. E analogias, sobretudo, na vontade de expandir os limites do discurso poético, potenciando significados, revigorando e descobrindo novos vínculos semânticos, perturbando e destruindo hábitos e normas, realizando, enfim, no reino da linguagem, uma aventura em que o ludismo e o desejo de surpreender e arrebatrar o leitor são as suas principais constantes, o que permite a constatação do carácter experimental dessa poesia: «As poéticas do *espanto*, do *génio*, da *metáfora*, tendem, no fundo, para além das suas aparências bizantinas, a estabelecer esta tarefa inventiva do homem novo que vê na obra de arte não um objecto fundado em relações evidentes para fruir como belo, mas um mistério para investigar, uma tarefa a realizar, um estímulo para a vivacidade da imaginação»⁶⁸.

⁶⁸ Umberto Eco, ob. cit., p. 72.

Formantes do barroco e da Poesia Experimental

A análise dos fenómenos culturais e artísticos na sua aparição concreta independentemente da pesquisa de explicações extratextuais, a identificação nos textos de morfologias articuladas em diversos níveis de abstracção, e a separação das identificações morfológicas das dos juízos de valor, propostas por Melo e Castro, fazem do seu trabalho crítico uma procura, na obra em situação, de uma tipificação de formas, da sua estruturação interna, que lhe permita a aproximação do modo de produção barroco da produtividade concreto-experimental. Esta relação entre as duas poéticas é possibilitada pela forma profunda que lhes é inerente, ou seja, um princípio de organização abstracto dos fenómenos que preside ao seu sistema interno de relações, aquilo que Luís Adriano Carlos designa por *formante*. Os formantes são «esquemas profundos que, um pouco à maneira da geometria secreta da pintura, afectam não só a tipologia, mas também as dimensões topológica e tropológica do texto. [...] obedecem a uma tipologia cuja inscrição textual desenha imediatamente uma topologia e engendra o processo de figuração tropológica»¹. Os formantes são, assim, os princípios que regulam a classificação tipológica de um objecto textual, com uma consequente captação topológica e um emprego também consequente de um determinado número de figurações tropológicas.

O duplo esforço de descontextualização histórica e de recontextualização proposto por Melo e Castro traz consigo não apenas as estruturas textuais mas também toda uma cosmogonia que aponta irremediavelmente para um contexto epocal. O que é transportado pela recontextualização é uma forma subjacente que permite as comparações e a descoberta de parentescos entre barroco e neobarroco.

¹ Luís Adriano Carlos, *Fenomenologia do Discurso Poético – Ensaio sobre Jorge de Sena*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 375.

Tanto num como noutro, o homem vê-se mergulhado num universo fragmentário e labiríntico, onde o acaso surge como dado fundamental e o caótico se impõe irredutivelmente². O universo não é mais um cosmos harmonioso. À perfeição do círculo, com a sua simetria e o seu equilíbrio, sucede a elipse, caracterizada por uma dupla focalização, e movendo-se num espaço infinito, no intangível, no indizível. Juntamente com a hipérbole, a elipse constitui uma nova prova do carácter ilimitado dos fenómenos, suscita um novo estilo elástico e contrapontístico: «[...] a espacialidade barroca aberta e serial, em progresso e metamorfose de formas, procede por sobreposição, coexistência, jogo de luzes e de forças, produção de seres pela linha serpentina e pela elipse»³. A expansão em irregularidade do universo, devido à perda do princípio e da regra ordenadores, reflecte-se nos textos barrocos e neobarrocos, onde os signos se voltam e fogem para os limites do suporte, onde se subverte a escrita, as suas estruturas lógicas, visando alcançar uma plena utilização dos recursos de todas as linguagens. A Poesia Concreta brasileira e a Poesia Experimental portuguesa inserem-se conscientemente nesta «idade neobarroca» e afirmam o seu desejo de aliar «às concepções mais avançadas da escrita poética uma prática da pesquisa e da poesia de invenção em que se incluía a defesa duma ‘tradição experimental’, correspondendo a uma releitura da poesia do passado, sobretudo maneirista e barroca, nos seus diversos aspectos estruturais»⁴.

² Para este estado de insegurança contribuíram, no período barroco, a descoberta copernicana do heliocentrismo, que desloca a Terra do centro do universo, e a substituição da hierarquia das esferas concêntricas pelas órbitas elípticas dos corpos celestes realizada por Kepler. No «período neobarroco», os principais acontecimentos científicos que implicaram uma visão catastrófica do universo foram a derrocada da estabilidade universal alcançada por Hubble, ao observar a expansão do universo, e a descoberta do comportamento aleatório das partículas subatómicas por Heisenberg. Sobre as cosmovisões barrocas e neobarrocas, cf. Severo Sarduy, *Barroco*, Paris, Gallimard, 1975; e Gustav René Hocke, *Labyrinthe de l'Art Fantastique*, Paris, Editions Gonthier, 1967, pp. 14–15 e 139. Como lembra Luís Adriano Carlos, tem sido atribuída incorrectamente a Severo Sarduy a criação da correspondência entre as figuras geométricas do círculo e da elipse e as visões do espaço subjacentes ao clássico e ao barroco, bem como o paralelismo estabelecido entre as cosmovisões ptolomaica e galilaica e a categoria formal clássica, e entre a visão kepleriana e o formante barroco. Luís Adriano Carlos aponta os seguintes estudos anteriores a Sarduy responsáveis por essa correspondência: Eugenio D'Ors, *Du Baroque*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 14 e 112; Jean Rousset, *La Littérature de l'Âge Baroque en France – Circé et le Paon*, Paris, Librairie José Corti, 1954, p. 169; Gustav René Hocke, ob. cit., p. 139; e os estudos de Jorge de Sena em: *Maquiavel e outros Estudos*, Porto, Livraria Paisagem, 1974, pp. 64–65; e *A Estrutura de «Os Lusíadas» e outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI*, Lisboa, Portugalá, 1970, p. 105 (ob. cit., p. 373).

³ Christinne Buci-Glucksmann, *La Folie du Voir – De l'Esthétique Baroque*, Paris, Editions Galilée, 1986, p. 76.

⁴ Ana Hatherly, *A Casa das Musas*, Lisboa, Estampa, 1995, p. 179.

A Poesia Concreta surge na década de 50 em São Paulo, com o grupo *Noigandres*⁵, formado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari⁶. O concretismo pretendia alterar o contexto da poesia brasileira afirmando-se como antítese da vertente intimista e estetizante dos anos 40 e repropunha temas e formas peculiares do modernismo de 22. Os concretistas opunham-se à geração de 45 pela sua determinação em desmoralizar o conteudismo, o discursivismo e o subjectivismo dessa prática poética. A Poesia Concreta declarava-se, assim, apologista da destruição sintáctica modernista e contrária à redução de todo o universo da linguagem lírica a algumas cadências intencionalmente estéticas da geração de 45. É da consciência da exaustão de certo fazer poético que nasce o concretismo. Ele representa uma quebra da tradição poética que vivia de palavras ritualizadas e significa uma libertação, na expressão dos membros de *Noigandres*, do «agriloamento formal sintático-silogístico»⁷. Mas se os concretistas se anunciavam enquanto ruptura em relação à prática poética sua contemporânea, eles também se inseriam numa determinada «tradição» ao pretenderem levar até às últimas consequências certos processos estruturais que marcaram o futurismo (italiano e russo), o dadaísmo e, em parte, o surrealismo, pelo menos no que este significou de exaltação do imaginário e do inventivo na prática poética. Eles próprios se dizem devedores de Mallarmé, de e. e. cummings, de Pound e de

⁵ O termo *noigandres* é retirado dos *Cantos* de Ezra Pound. No canto XX, ao analisar as palavras do trabalho do trovador provençal Arnaut Daniel («e l'olors d'anoi gandres»), o sábio Lévy exclama: «Noigandres, eh Noigandres / Now what the deffil can that mean!» (*The Cantos*, London, Faber and Faber, 1968, p. 93). Esta expressão inovadora servia os objectivos do grupo, que estava a trabalhar na definição de um novo conceito formal: «a enigmática expressão provençal [...] foi tomada como lema de pesquisa e experimentação poética». (Augusto de Campos e Haroldo de Campos, *Panorama do Finnegans Wake*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1962, p. 11).

⁶ Simultaneamente, na Suíça, o poeta boliviano Eugen Gomringer publica as suas *Constelações*, praticando experiências tipográficas e utilizando o espaço gráfico como um elemento significativo. Com o termo «constelações» (colhido de «Un Coup de Dés» de Mallarmé), Gomringer pretendia significar um tipo de construção de poema que pressupunha um agrupamento de palavras semelhante às aglomerações estelares, em que cada elemento (tanto as palavras como o espaço entre elas) valesse por si próprio e na sua relação com os outros elementos da estrutura. Escreve o poeta sobre a organização constelar proposta pelos seus poemas: «A constelação é a possibilidade mais simples de organizar a poesia fundada na palavra. Como um grupo de estrelas, um grupo de palavras forma uma constelação. Duas, três ou mais palavras – não é preciso que sejam muitas – ordenadas vertical e horizontalmente e assim se estabelece uma relação ideia-coisa. E eis tudo!» (*Konstellationen, Ideogramme, Stundenbuch*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1977, p. 13).

⁷ Augusto de Campos, «Poesia Concreta», in AAVV, *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1987, p. 50. Cf., sobre a questão da abolição do discurso silogístico, Joana Matos Frias, «Murilo Mendes e o Cosmotexto Ideogramático», *Sep. de Linguas e Literaturas*, XVI, Porto, 1999.

Joyce, pela redução da expressão a signos concretos que visam a apresentação directa do objectivo pela organização de elementos básicos de linguagem em representações gráficas.

O experimentalismo surge na década de 60 em Lisboa. A chamada «primeira equipa» foi constituída por António Aragão, António Ramos Rosa, António Barahona da Fonseca, E. M. de Melo e Castro, Herberto Helder e Salette Tavares. Outros nomes se lhes juntaram dado o interesse por uma realização experimental da poesia: Liberto Cruz, Ana Hatherly, Alberto Pimenta, José Alberto Marques. A Poesia Experimental tinha como objectivo assumir um papel renovador nos níveis poético e semiótico:

Com a poesia experimental pode dizer-se que se propunha pela primeira vez em Portugal uma posição ética de recusa e de pesquisa, em que o primeiro princípio [...], era o de que essa pesquisa é em si própria um meio de destruição do obsoleto, uma desmistificação da mentira, uma abertura metodológica para a produção criativa. O segundo princípio seria o de que essa produção criativa se projecta no futuro e encontrará sempre o modo certo para agir no momento exacto, quando o povo e a língua dela necessitarem⁸.

O experimentalismo português pretendia constituir-se como uma resoluta recusa do «triste caldo cultural»⁹ que se vivia na época e que os experimentalistas caracterizavam como sendo sentimentalista, discursivista, patrioteiro, misticamente idealista, vedetista, oportunista, sebastiânico, provinciano e carreirista¹⁰. A Poesia Experimental implica, pois, um corte com o convencionalismo coetâneo, é uma recusa do ambiente cultural da época, mas não significa uma negação da tradição, na medida em que tem por base uma espécie de quase reelaboração de maneiras de trabalhar antigas:

O que os experimentalistas fizeram foi trazer a tradição para o dia a dia da sua criação poética: «traduzindo-a» em formas novas, criaram o novo. A incorporação do passado no presente é uma acção subversiva porque um dos efeitos mais surpreendentes da acção da passagem do tempo sobre os objectos culturais é transformar o usual em estranho, o comum em incomum, o corrente em exótico. Assim, qualquer incorporação de

⁸ E. M. de Melo e Castro, «A Poesia Experimental Portuguesa», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, *PO.EX – Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1979, pp. 10–11.

⁹ *Idem*, p. 11.

¹⁰ *Ibidem*.

elementos antigos num contexto moderno quebra a continuidade, dispersa a sequência da continuidade em que se baseia o hábito, criando portanto um conflito, ou, se quisermos, um contraste, que não pode deixar de chamar a atenção, ou seja, despertar a consciência¹¹.

Se o experimentalismo se estabelece enquanto ruptura, é relativamente ao fazer poético da época, mas ele não se declara como corte radical em relação a todo o tipo de tradição poética pois, como escreve E. M. de Melo e Castro, «nós falamos sempre em ruptura, mas essa ruptura diz respeito a um convencionalismo que nos era imposto, nunca ruptura com uma tradição que era preciso reconstruir, que era preciso refazer, e fomos por exemplo desenterrar a Poesia Barroca Portuguesa, fomos recuperar, fazer uma revisão crítica das fontes culturais que eram sistematicamente [...] ocultadas»¹². Tanto a Poesia Concreta como a Poesia Experimental se consideram como ruptura e como vanguarda mas esta vanguarda não implica a recusa de todo um passado, uma vez que elas aceitam uma determinada tradição, distante e heterodoxa: «O muito antigo pode ser adoptado pela modernidade se rejeitar a tradição do momento e propuser uma diferente. O que é muito antigo não é um passado mas um início»¹³. Esta atitude pode levar a conclusões paradoxais: um movimento ou uma praxis poética que se apresenta como ruptura em relação à produção poética sua contemporânea, que se atribui a si própria a posição de vanguarda no contexto cultural em que surge, diz-se, simultaneamente, caracterizada por se inserir na continuidade de uma tradição. Estas duas afirmações parecem contraditórias, dado que se a vanguarda implica uma recusa da tradição, se pressupõe uma posição que aponta para o futuro e não para o passado, se constitui uma revolução na prática artística e literária, não é possível inserir nela qualquer tipo de continuidade histórico-literária. Mas a consideração da vanguarda enquanto corte epistemológico relativamente ao momento em que surge e a constatação da existência, ao longo da história, de diversos cortes epistemológicos, e a definição de vanguarda como uma capacidade inventiva e inovadora que aparece diversas vezes na história, permitem ultrapassar essa aparente contradição pois o termo «vanguarda» passa a prender-se a uma determinada tradição – a tradição da rejeição de um tipo de tradição – e, portanto, passa a filiar-se numa genealogia lite-

¹¹ Ana Hatherly, ob. cit., pp. 179–180.

¹² «Mesa Redonda», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, ob. cit., pp. 20–21.

¹³ Octavio Paz, *Children of the Mire – Modern Poetry from Romanticismo to the Avant-Garde*, Massachusetts, Harvard University Press, 1991, p. 4. Cf. ainda Peter Bürger, *Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Vega, 1993, p. 121.

rária e artística mais antiga do que aquilo que se possa supor: «A apreensão da Vanguarda [...] a partir deste ponto de vista, que marcaria uma implícita continuidade através das rupturas mais ou menos fundas, talvez contribua para pôr em situação de [...] revisão o seu conceito»¹⁴.

É, pois, verdade que a inovação pretendida pelo concretismo e pelo experimentalismo é uma forma de declarar a ruptura face à cultura dominante, porque os «textos da poesia concreta exigem uma autêntica revolução na maneira de ler, de interpretar e conceber a expressão poética»¹⁵. No entanto, existiram já revoluções idênticas ao longo da história literária e os concretistas e experimentalistas não as esquecem, como demonstram nos seus textos teóricos:

[...] os escritos teóricos do movimento demonstram claramente que este uso do passado não é anacrónico mas, antes, que o reconhecimento de que certas realizações do passado tornaram possível uma nova consciência estética. Os poetas concretos possuem um bem definido sentido de culminação ou suplantação através do qual eles não veneram ou imitam o passado, mas constroem a partir dele¹⁶.

É assim possível conciliar tradição e vanguarda, continuidade e ruptura: a oscilação da Poesia Concreta e da Poesia Experimental entre tradição e inovação justifica-se uma vez que elas pretendem estabelecer uma continuidade histórico-literária com uma prática de inovação que implica uma recusa dos modelos dominantes. Deste modo, pode dizer-se que concretismo e experimentalismo se inserem numa «tradição da heterogeneidade»¹⁷, que pretendem ser uma continuidade da ruptura poética:

[...] a vanguarda, significando uma posição relativa aos valores e modelos vigentes em dado momento de uma sociedade ou grupo, representa uma vontade deliberada de ir mais além, mas sobretudo de contestar o que há (*e não necessariamente o que*

¹⁴ Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo & Vanguardas*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1992, p. 13.

¹⁵ Ana Hatherly, «A Reinvenção da Leitura», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, ob. cit., p. 150.

¹⁶ Jon M. Tolman, «The Context of a Vanguard: Towards a Definition of Concrete Poetry», *Poetics Today*, 3/3, 1982, p. 149.

¹⁷ Octavio Paz, ob. cit., p. 5.

houve) [...]. A vanguarda em geral não consiste senão numa reformulação ou revitalização de modelos já existentes e aceites, tradicionais [...]¹⁸.

A subversão das regras poéticas realizada pelos concretistas e pelos experimentalistas inscreve-se, enquanto subversão, numa atitude vanguardista, mas esta atitude tem raízes tão remotas como o barroco: «Em literatura, o antigo e o novo são indispensáveis um ao outro. As suas revoluções são quase sempre reacções contra o passado recente e a procura de tradições perdidas [...]. O novo era o que se sentia como novo, mesmo se tivesse de ser frequentemente entendido em termos de relação com o antigo»¹⁹. Essa subversão consiste na transgressão dos códigos estabelecidos e na assunção do carácter experimental da prática literária: sobre a perfeição é preferida a originalidade, o novo. Há uma busca de novos meios de expressão através de uma experimentação da linguagem e dos seus limites. A experimentação é um dos formantes comuns ao barroco e à Poesia Experimental. Consiste em introduzir variações deliberadas nos textos poéticos, criando situações sem precedentes para que os mecanismos linguísticos e expressivos fiquem expostos e permitam um escrutínio analítico. As formas de expressão são investigadas e o escritor experimental examina a linguagem, deforma-a não para a destruir mas para alcançar uma criação que liberta novos poderes de articulação.

Esta função experimental, esta qualidade da poesia enquanto instrumento de exploração e de sondagem, é característica do barroco. A sua agitação verbal e certo uso gratuito da linguagem, a utilização de redundâncias estéticas sem outro objectivo senão elas próprias, as associações da ordem matemática aos seus delírios irracionais, fazem do barroco uma prática experimental: «Ao basear-se predominantemente numa operação gramatical para desencadear a inovação semântica, a Poesia Barroca [...] deve ser considerada como o verdadeiro fundamento do atual Experimentalismo Polivalente»²⁰, escreve E. M. de Melo e Castro. O barroco

¹⁸ E. M. de Melo e Castro, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, pp. 31–32 (sublinhado meu). Cf. António Aragão, «A Escrita do Olhar», in AAVV, *Poemografias – Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa, Ulmeiro, 1985, pp. 175–188.

¹⁹ Jacob Korg, *Language in Modern Literature: Innovation and Experiment*, Sussex, The Harvest Press, 1979, p. 5. Cf. Gilberto Mendonça Teles, «A Experimentação na Poesia», in *Estudos de Poesia Brasileira*, Coimbra, Almedina, 1985, p. 74.

²⁰ *O Próprio Poético*, São Paulo, Quíron, 1973, p. 100. Cf., ainda, sobre o carácter experimental da poesia barroca, Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque – Profondeurs de l'Apparence*, Pa-

e a Poesia Experimental levantam problemas de linguagem e suscitam questões fundamentais sobre a compreensão e função da poesia: função heurística e inventiva que coloca a linguagem num laboratório, por trás de uma lupa, para observar o comportamento do objecto linguístico, para o manusear, para testar a sua resistência, para, precisamente, o experimentar:

Experimentar como fenómeno poético não implica trabalhar fora do poético, até obriga justamente a estar dentro dele numa atitude aberta sem preconceitos nem reservas, tentando aprofundar-lhe a natureza, delimitar-lhe os métodos, redefinir-lhe as leis e as raízes desde as fontes mais originárias até ao seu atual desenvolvimento e adaptação às condições humanas e tecnológicas do nosso tempo²¹.

A experimentação não é apanágio do barroco e da Poesia Experimental. Com efeito, toda a poesia moderna experimenta, testa, em maior ou menor grau, a linguagem e o discurso poético, ao desviar-se das suas realizações correntes: «A poesia, alquimia verbal, é um modo de experimentação, nunca a expressão ou a ilustração de uma ‘filosofia’. Nunca ela começa ou remata sobre as ideias»²². A Poesia Experimental, ao aceitar como seus precursores tanto o barroco como as vanguardas do início do século, tanto Mallarmé como e. e. cummings, Joyce e Pound, escolhe as práticas poéticas onde a experimentação se realiza conscientemente, em que o acto poético e a descoberta se estimulam mutuamente²³. Todo o poema moderno (e, anteriormente, o poema barroco) é reflexão sobre o processo que o tornou possível, sobre a sua construção, e apresenta-se como uma estrutura auto-suficiente. A Poesia Experimental apenas leva até às últimas consequências a experimentação, o que levanta o problema de se saber se ainda se trata de poesia ou se se passou para o domínio das artes plásticas²⁴. Com o experimentalismo há,

ris, Librairie Larousse, 1973, pp. 16–21; Jean Rousset, *L'Intérieur et l'Extérieur*, Paris, Corti, 1968, p. 248; Ana Hatherly, *A Experiência do Prodígio*, Lisboa, INCM, 1983, p. 260; e «Labirintos Portugueses dos Séculos XVII e XVIII», *Colóquio/Artes*, 45, Lisboa, Junho de 1980, p. 26; Gustav René Hocke, ob. cit., pp. 45, 56 e 86; e Vítor de Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, pp. 134, 473–474 e 484.

²¹ E. M. de Melo e Castro, *O Próprio Poético*, ob. cit., pp. 116–117.

²² Harold Rosenberg, *La Tradition du Nouveau*, Paris, Editions de Minuit, 1962, p. 86.

²³ Defende António Ramos Rosa: «Creio que toda a poesia moderna, como, aliás, toda a arte e toda a literatura autenticamente modernas, nascem da experimentação» («Crise-Experimentação-Liberdade», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, ob. cit., p. 50).

²⁴ Guilherme de Torre considera o concretismo como pertencente à arte plástica e não como literatura, e prevê que: «O seu futuro – não diremos exactamente literário, mas antes visual – rela-

ainda, uma maior experimentação, facilitada pelas novas tecnologias, que permitem alargar o campo experimental e que levam ao aparecimento da infopoesia²⁵, da videopoesia²⁶ e da holopoesia²⁷. Mas esta aplicação das novas tecnologias também não é monopólio da Poesia Experimental. Já o barroco sentia uma atracção pelos mecanos e pela técnica das imagens artificiais que deformavam a realidade, a anamorfoseavam:

A anamorfose [...] derruba os elementos e os seus princípios; em vez de uma redução aos seus limites visíveis, é uma projecção das formas para fora delas mesmas de maneira que elas recuperam logo que são vistas a partir de um ponto determinado. O sistema é estabelecido como uma curiosidade técnica, mas ele contém uma poética da abstracção, um mecanismo poderoso de ilusão óptica e uma filosofia da realidade fictícia. É um enigma figurado, um monstro, um prodígio²⁸.

As vanguardas também apresentam um deslumbramento perante o mundo moderno. Marinetti entoou loas à máquina e cantou ditirambos sobre o «esplendor geométrico do mundo mecânico». As máquinas não incorrem na fraqueza humana, elas são poderosas, resistentes, e produzem, pelas suas formas e ritmos, um novo tipo de beleza. Escreve o futurista italiano: «Enquanto não conseguir [...] absorver a máquina, ou seja, *aclimatá-la* tão natural e espontaneamente como as

ciona-se directamente com a evolução da plástica, do desenho industrial, da publicidade, do cinema, de todas as formas inventadas, ou por inventar, nas quais a imagem e o signo se antepõem à palavra». (*História das Literaturas de Vanguarda*, vol. V, Lisboa, Editorial Presença, s/d, p. 213). Já Emmett Williams defende o carácter poético da Poesia Concreta: «E em que consiste a Poesia Concreta? [...] A definição do editor – se ele tentasse uma – colocaria a ênfase em *poesia* em vez de em *concreta*» (*An Anthology of Concrete Poetry*, New York, Something Else Press, 1967, p. 5). Cf., sobre a pertença da Poesia Experimental à literatura ou às artes plásticas, Eric Vos, «The Visual Turn in Poetry: Nominalistic Contributions to Literary Semiotics, Exemplified by the Case of Concrete Poetry», *New Literary History*, 18/3, 1987, p. 568; Gilberto Mendonça Teles, «A Sinfonia Experimental», in ob. cit., p. 70; Augusto de Campos, «Concreto e Ismo», *Revista de Cultura Brasileira*, 11, 1965, p. 395; Mihai Nandin, «Sur le Sens de la Poésie Concrète», *Poétique*, 42, 1980, p. 251; e Sylvester Houédard, *Between Poetry and Painting*, London, ICA, 1965.

²⁵ Produção de textos poéticos através de computadores.

²⁶ Exploração das possibilidades gramaticais e expressivas do meio vídeo.

²⁷ Estruturação da mensagem poética no espaço descontínuo, em que a própria imagem mental da linguagem se exterioriza: «O pensamento descontínuo é cristalizado no holopoema em sintaxes complexas que só podem existir holomorficamente [...]. Ao enviar vários *inputs* visuais a um só tempo para o cérebro, o holopoema condiciona a sua percepção-cognição à paralaxe binocular, aos movimentos na posição da retina e à posição relativa do observador no campo visual». (E. M. de Melo e Castro, *Poética dos Meios e Arte High Tech*, Lisboa, Vega, 1988, p. 69).

²⁸ Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus*, Paris, Flammarion, 1984, p. 140.

árvores, o gado, os galeões, os castelos e todas as outras coisas que, no passado, estiveram associadas à vida humana, a poesia terá fracassado na sua função contemporânea»²⁹. Com a Poesia Experimental utilizam-se os meios técnicos à disposição no momento, e o seu carácter experimental consiste na tentativa de adequação dos novos instrumentos à prática de elaboração textual.

Do gosto pela experimentação, do seu carácter de transgressão, deriva o conceito de criação artística como acto lúdico, característico tanto do barroco como da Poesia Experimental³⁰. A dissolução das regras do fazer poético realizada pelo barroco e pela Poesia Experimental inscreve-se numa tentativa de provocar e de exceder as normas literárias vigentes, sendo a actividade lúdica um dos meios dessa provocação, desse excesso: trata-se de inventar e de arriscar, de uma espécie de rebelião pelo jogo, através da qual o poeta viola os códigos e se entrega a uma construção engenhosa e deleitosa do acto de escrita. O jogo é uma «função *significante*»³¹ e um factor básico da criação, na medida em que implica risco, fruição e espírito crítico: «a *poiesis* é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criado pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na ‘vida comum’, e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade»³².

As várias formas barrocas, do labirinto ao enigma, surgem como verdadeiras acrobacias linguísticas onde há primazia de uma estética da admiração, da *maraviglia*, do exagero deslumbrante. O texto é orientado pelo desejo de provocar no leitor o prazer de o contemplar como construção engenhosa e de decifrar os meandros dessa construção. O carácter lúdico da poesia barroca é um elemento importante da sua caracterização. O conceito barroco de poesia implica uma recusa de uma forma de comunicação directa, simples, linear; implica artifício, jogo com as palavras e com as ideias que elas veiculam³³.

²⁹ *O Futurismo*, Lisboa, Hiena, 1995, p. 68.

³⁰ Defende Ana Hatherly: «No período Maneirista / Barroco, e já em parte desligadas da sua função original, essas formas [labirintos, acrósticos, anagramas, enigmas, rebus, lipogramas e outras] adquirem um novo significado – o da experimentação formal – que as vai aproximar do moderno conceito de arte como actividade lúdica, fundamental para a estética contemporânea» (*A Experiência do Prodígio*, ob. cit., p. 260).

³¹ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1996, p. 3.

³² *Idem*, p. 133.

³³ Cf., sobre o carácter lúdico das experiências barrocas, Ana Hatherly, «Para uma Arqueologia da Poesia Experimental – Anagramas Portugueses do Século XVII», *Colóquio/Artes*, 40,

Com a Poesia Experimental, procura-se também uma aproximação entre texto e jogo. Na verdade, qualquer jogo é sempre um conjunto de regras fixadas com o propósito de definir um grupo de operações possíveis, e jogar é ver até onde tais regras podem levar o jogador. De igual modo, as regras da gramática definem um ilimitado campo de jogos de linguagem, e o experimentalismo utiliza essas regras em combinações inovadoras que potencializam e abrem o texto a múltiplas significações:

O mecanismo do efeito do jogo reside não na coexistência imóvel, simultânea de diferentes significações, mas na consciência permanente da possibilidade de *outras* significações além da que é imediatamente compreendida. O efeito de jogo apoia-se no facto das diferentes significações de um mesmo elemento não coexistirem invariavelmente, mas cintilarem. Qualquer interpretação cria uma forma sincrónica distinta, mas conserva paralelamente a lembrança das significações precedentes e a consciência da possibilidade das futuras³⁴.

O jogo consiste na proposição das possibilidades prováveis dentro de certos limites e condições, e o jogo criativo implica uma reformulação das regras e um alargamento das possibilidades realizáveis. Qualquer texto passa a ser concebido como um jogo combinatório assente sobre determinados parâmetros e determinadas variáveis, e o concretismo e o experimentalismo, ao trazerem para a poesia uma nova variável, a visual, abrem esses limites a uma terceira dimensão, abertura essa com uma grandeza exponencial.

A arte combinatória ou permutacional³⁵, que se pode encontrar no barroco e que a Poesia Experimental actualiza, comporta, por um lado, elementos, por ou-

Lisboa, Março de 1979, p. 36; e *A Experiência do Prodígio*, ob. cit., pp. 73, 114–115 e 215–216; Maria Lucília Gonçalves Pires, *Xadrez de Palavras – Estudos de Literatura Barroca*, Lisboa, Cosmos, 1996, p. 16; e «Reflexões acerca da Poética Barroca», *Claro Escuro*, 1, Lisboa, Quimera Editores, Novembro de 1988, pp. 39–46.

³⁴ Iuri Lotman, *A Estrutura do Texto Artístico*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978, p. 130.

³⁵ Baseada nos princípios das artes combinatórias barrocas, a oficina OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) criou a poesia factorial, segundo a qual se pode praticar uma série de permutações a partir de um número limitado de elementos. O conceito-chave do trabalho oulipiano é a potencialidade ou abertura estrutural: «a manifestação de uma estrutura equivale à apresentação de todas as virtualidades dos objectos livres, se é que eles existem, de todas as virtualidades dos textos que a realizam e que são necessariamente múltiplas» (OULIPO, *Atlas de Littérature Potentielle*, Paris, Gallimard, 1998, p. 69). O objectivo de OuLiPo não era tanto o de produzir novas obras concluídas como o de fornecer ideias em aberto para serem concluídas e actualizadas por outrem. Em lugar de *criações criadas*, o propósito era o de fabricar *criações criadoras* susceptíveis de se desenvolverem por si próprias de um modo ao mesmo tempo «previsível e inesgotável».

tro lado, uma maneira de os combinar. Daqui resulta que a um pequeno número de elementos pode corresponder um grande número de combinações, uma quantidade de produtos. O produtor da obra permutacional actua sobre dois domínios: a escolha dos elementos e o algoritmo³⁶ combinatório. Toda a escolha artística implica sempre uma combinatória implícita, e até a própria linguagem pode ser concebida como uma combinatória infinita e hierarquizada de um número bem restrito de sinais: «[...] a linguagem é recurso infinito e [...] por trás de cada frase dissimula-se o rumor múltiplo de onde ela se destacou para se isolar face a nós na sua individualidade»³⁷.

As metamorfoses barrocas são a exposição de uma lei e das suas variações, que consistem na total fuga de uma realidade organizada, com o objectivo de se dirigirem, através de uma apertada rede de regras, para a grande combinação policêntrica e para o sistema das suas mutações. O poeta barroco não fornece ao leitor um texto acabado: coloca à sua frente um potencial significativo pela combinação das parcelas textuais em metamorfoses ilimitadas³⁸.

Na obra permutacional, a mente humana apreende o infinito pelo artifício do finito: «A permutação é uma combinatória de elementos simples de variedades limitadas abrindo à percepção a imensidade de um campo de possíveis»³⁹. Com efeito, o processo combinatório é finito na sua essência, uma vez que se pode calcular o número de combinações ou de permutações nas quais entram n elementos segundo certas regras. Mas, quando se aumenta o número dos elementos, o das combinações possíveis progride exponencialmente⁴⁰, excedendo a capacidade da

mente previsto» (*idem*, p. 72). A literatura combinatória oferecia-se imediatamente como um corolário natural, e os *Cent Mille Millions de Poèmes* de Raymond Queneau surgem como sendo a primeira obra literária do grupo francamente combinatória. Queneau concebeu dez sonetos em que os catorze versos são cambiáveis entre si, de modo que o leitor pode substituir cada um dos versos por qualquer outro correspondente extraído dos restantes nove sonetos. O leitor poderá assim compor $10^{14} = 100\,000\,000\,000\,000$ sonetos diferentes.

³⁶ Método e anotação das diversas maneiras e processos de calcular.

³⁷ Jean Starobinski, *Les Mots sous les Mots*, Paris, Gallimard, 1971, p. 153.

³⁸ Jean Rousset defende que Proteu é um dos símbolos do barroco, pois o homem barroco é: «o homem que apenas vive na medida em que se transforma; sempre móvel e votado a fugir para existir, ele desafia-se constantemente a si próprio; a sua ocultação é a fuga [...] para significar que ele é constituído por uma sucessão de aparências» (*La Littérature de l'Age Baroque en France – Circé et le Paon*, ob. cit., p. 23).

³⁹ Abraham Moles, *Arte e Computador*, Porto, Edições Afrontamento, 1990, p. 115.

⁴⁰ Um conjunto de dois elementos cambiáveis permite duas combinações, mas um conjunto de, por exemplo, 5 elementos permite 5! (*5 factorial* = $5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1$), ou seja, 120 combinações.

percepção humana. Apreende-se, assim, essa infinidade relativa muito mais facilmente do que se se examinasse directamente uma série em rigor infinita⁴¹.

A Poesia Experimental também realizou experimentos na área combinatória e permutacional. Melo e Castro, em *Álea e Vazio*, no texto poético «Tudo pode ser dito num poema»⁴², propõe um modelo baseado nas «probabilidades do dizer», na linha do poema a construir:

	em presença	
Acaso A é B		de A (ou de B, ou de C, etc.)
	em ausência	

em que A e B são um par de contrários e C é aleatório. Este modelo de partida é expandido no seu quadro de variações, no que E. M. de Melo e Castro designou por uma «sinalização até ao infinito combinatório, probabilístico, matemático [...]». Mas combinação de quê? Certamente das probabilidades do dizer e do comunicar [...]»⁴³.

Aos experimentalistas / concretistas interessa a técnica permutatória dada a multiplicidade de transformações alcançada e como âmbito virtual de possibilidades. A estrutura da linguagem é considerada como infinidade potencial, e o texto é um gerador de probabilidades desenvolvido através de uma gramática combinatória que trabalha na área do jogo do acaso: «A noção de acaso implica que as coisas podiam ter acontecido de outra forma, que a escolha limita a abundância de possibilidades»⁴⁴. O poema torna-se objecto aleatório porque multissignificativo: o papel reprodutor e gerativo do algoritmo combinatório promove a execução ilimitada das variações possíveis em torno de um modelo inicial⁴⁵. Em vez de produzir uma obra única, o poeta dá origem a uma infinidade de realizações do leitor-operador. A este é dado um produto estimulante e não fechado, um produto que transporta a incerteza, o aleatório, a indeterminação significativa. A ordem proposta pela estrutura rígida e acabada da obra clássica é substituída pelo

⁴¹ Cf. Umberto Eco, *A Definição da Arte*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 24.

⁴² *Trans(a)parências*, Sintra, Tertúlia, 1990, p. 225.

⁴³ *Projecto: Poesia*, Lisboa, INCM, 1984, p. 177.

⁴⁴ Erich Kohler, *Le Hasard en Littérature – Le Possible et la Nécessité*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 13.

⁴⁵ Cf. Pedro Barbosa, *A Ciberliteratura – Criação Literária e Computador*, Lisboa, Cosmos, 1996, p. 101; e *A Literatura Cibernética I – Autopoemas Gerados por Computador*, Porto, Árvore, s/d, pp. 39–47.

acaso, que implica a consciência de que o texto poético podia ter ocorrido de outra forma, que ele é apenas «Un Coup de Dés» que «Jamais / n'Abolira / le Hasard»⁴⁶. O poema é a constelação resgatada ao acaso, arrancada ao caos, mas que engloba em si o acaso ao abrir-se a uma quase infinidade interpretativa.

Esta valorização do aleatório na mensagem poética relaciona-se com o princípio da incerteza de Heisenberg⁴⁷ e com os «sistemas fractais» descritos por Benoît Mandelbrot⁴⁸, que são sistemas que, embora sigam regras simples e exatas, não são previsíveis, porque o caos gera sempre o aleatório, ampliando aquilo que é desconhecido. Se a própria natureza assenta as suas leis na movimentação errática das partículas, se a matéria se organiza imprevisivelmente, se o caos e o acaso são elementos da própria estrutura do universo, então a poesia incorpora também o caótico e utiliza processos estocásticos para a sua construção.

A obra poética é uma luta constante com o acaso. Com efeito, ela constitui a única forma de abolir o aleatório. A criação poética é uma exorcização do acaso, onde ele é, nos termos de Stéphane Mallarmé, «vencido palavra a palavra»⁴⁹. Mas a poesia, ao entregar-se aos materiais linguísticos produtores de acasos, ao abrir a obra a uma multiplicidade de leituras, integra o acaso e o caos. Há, assim, uma dialéctica entre as regras estabelecidas (a ordem) e a inovação ou liberdade (a desordem), entre a inteligibilidade e a originalidade. O concretismo e o

⁴⁶ Stéphane Mallarmé, «Un Coup de Dés Jamais n'Abolira le Hasard», in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 453.

⁴⁷ Heisenberg (1926) desvendou na estrutura íntima da matéria, ao nível das partículas subatómicas (os *quanta*), um comportamento intrinsecamente aleatório. Para observar os *quanta* e prever a sua posição e a sua velocidade futuras é necessário medir com precisão a posição e a velocidade actuais. Mas esta medição (que é feita através da utilização de luz de onda curta) vai perturbar e modificar a posição e a velocidade da partícula de modo não previsível (Werner Heisenberg, *Nuclear Physics*, London, Methuen & Co., 1953, p. 74).

⁴⁸ Um fractal é uma «figura geométrica ou um objecto natural que combina as seguintes características: a) As suas partes têm a mesma forma ou estrutura que o todo, estando porém a uma escala diferente e podendo estar um pouco deformadas. b) A sua forma é ou extremamente irregular ou extremamente interrompida ou fragmentada, assim como todo o resto, qualquer que seja a escala de observação. c) Contém 'elementos distintos' cujas escalas são muito variadas e cobrem uma vasta gama» (Benoît Mandelbrot, *Objectos Fractais*, Lisboa, Gradiva, 1991, p. 171). Desta definição ressalta a irregularidade como característica predominante de fractal, o que pressupõe objectos construídos ou formados estocasticamente. A geometria da natureza «é caótica e só deficientemente pode ser representada pela ordem perfeita das formas vulgares de Euclides ou do cálculo diferencial» (*idem*, p. 18). A ordem fractal situa-se entre o caos desregrado e a excessiva ordem euclidiana, dado que, apesar da caoticidade aparente da sua formação, se encontram semelhanças de estrutura entre as diversas escalas de um mesmo objecto fractal; cada parte de um fractal é homotética do todo.

⁴⁹ Stéphane Mallarmé, «Variations sur un Sujet – Quant au Livre», in *ob. cit.*, p. 387.

experimentalismo preocupam-se com a estruturação textual e utilizam uma liberdade vigiada por uma consciência selectiva porque, como escreve Décio Pignatari, «Uma coisa é o tiro-ao-alvo, outra o tiro nas lebres de vidro do invisível. O primeiro arma-se de um propósito, de um *objetivo*: campo de Acaso controlável por incorporação. O segundo é um teleguiado à procura de moscas, ricocheteando pelo campo infinitamente reduzido do arbitrário. E o arbitrário não possibilita a evolução de formas»⁵⁰. Os textos concreto-experimentais são resgatados à desordem, ao acaso, quando se presentificam no suporte. Nesse momento de resgate, o poema é uma organização construtiva de um caos. Esta organização supõe uma estrutura, pois as partículas constitutivas do texto poético, chamam-se umas às outras, juntam-se por vizinhanças, por magnetismos internos e corporais. Essa estruturação tem, segundo Haroldo de Campos, «como pólos dialéticos a racionalidade e o acaso, a inteligência e a intuição, o rigor e a liberdade, que implica não propriamente uma abolição, mas um *controle*, uma integração do acaso no processo de compor»⁵¹.

Ao jogar com as palavras, ao combiná-las e ao manipulá-las, o experimentalismo-concretismo considera-as enquanto objectos. A linguagem, na sua tripla dimensão verbivocovisual, é o material com que se constrói o texto poético, o concreto com que se joga para criar objectos perceptíveis na sua totalidade material. Tanto no barroco como no experimentalismo, o significante prolifera para além de todo o significado, levando a língua a um excesso de corporeidade. Pela multiplicação erotizada do significante, privado dos seus alicerces conceptuais imediatos, o barroco e a Poesia Experimental tornam a linguagem densa e concreta, pois é a forma em si que se torna veículo significativo, e o poeta aspira a comunicar brutal e directamente, com o único recurso do gesto e da massa verbal, pela condensação do máximo expressivo num mínimo número de elementos:

Como estéticas do significante, a poesia barroca e a poesia experimental têm profundas ligações intertextuais e transtemporais [...]. Considera-se a escrita como lugar mesmo da estruturação aberta do sentido, através dos seus valores polissígnicos e sintéticos. A sintaxe e a síntese são assim as operações geratrizes dos possíveis sentidos, que

⁵⁰ «Acaso, Arbitrário, Tiros», in AAVV, *Teoria da Poesia Concreta*, ob. cit., p. 151.

⁵¹ *Idem*, p. 148. Cf. Haroldo de Campos, *A Arte no Horizonte do Provável*, São Paulo, Perspectiva, 1969, pp. 15–32.

determinam a ênfase na materialidade sinestésica da escrita [...]. A escrita da poesia é a escrita do poético. Poético que só nessa escrita existe. O poético é concreto [...]⁵².

Esta «coisificação» da palavra, esta objectivação do texto poético, não é apenas característica do barroco e da Poesia Experimental. Segundo Jakobson, a função poética é aquela em que a linguagem se volta para a materialidade dos signos em si mesmos, pondo em evidência «o lado palpável dos signos» (o *signans*) sendo, portanto, auto-reflexiva⁵³. A função poética coloca o acento sobre a própria mensagem, e a poesia não tem outro objectivo senão ela mesma, o poema é escrito «apenas para si próprio»⁵⁴. O texto poético é uma «totalização em funcionamento»⁵⁵, que tem como razão de ser o esforço para fechar o discurso sobre si próprio, pois o contexto torna-se inoperante: «O poema enuncia, afirma, designa já sem referências»⁵⁶. Reino da palavra-coisa, do signo opaco e espesso, a poesia não descreve nenhum real que lhe seja exterior, mas escreve um real que é ela mesma. O sujeito poético ausenta-se do texto e deixa que os vocábulos estabeleçam entre si relações de atracção ou de repúdio:

O poeta retirou-se de um só golpe da linguagem instrumento, ele escolheu, uma vez por todas, a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos [...]. Poderíamos pensar que ele compõe uma frase, mas é uma aparência: ele cria um *objecto*. As palavras-coisa agrupam-se por associações mágicas de conveniência e de desconveniência, como as cores e os sons, elas atraem-se, elas repelem-se, elas *ardem* e a sua associação compõe a verdadeira unidade poética que é a frase-objecto⁵⁷.

O que a Poesia Experimental acrescenta a esta materialidade poética é o lado visual do texto e a consideração do poema como ideograma. O texto concreto dá-se a ver, oferece-se à percepção pela sua dimensão visual, espacial, da escrita.

⁵² E. M. de Melo e Castro, *Literatura Portuguesa de Invenção*, São Paulo, Difel, 1984, p. 51.

⁵³ Roman Jakobson, *Linguística, Poética, Cinema*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1970, p. 63.

⁵⁴ Edgar Allan Poe, «The Poetic Principle», in *The Complete Poetical Works and Essays on Poetry of Edgar Allan Poe*, London, Frederick Warne and Co., s/d, p. 158.

⁵⁵ GRUPO µ, *Rhétorique de la Poésie*, Paris, Seuil, 1990, p. 21.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Jean-Paul Sartre, «Qu'est-ce que la Littérature?», in *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 63 e 68.

O poeta experimental ocupa o espaço com a sua poesia, sendo muitas vezes o próprio poema que faz a definição do espaço que ocupa.

No barroco e no concretismo-experimentalismo, há uma aproximação entre poesia e pintura. Toda a arte barroca parece regida pela fórmula horaciana «Ut pictura poesis»⁵⁸: é entendido que a poesia reúne imagens, dá a ver. Também Etienne Gilson afirma a correspondência entre a arte da palavra e a arte da imagem⁵⁹, reconhecendo o fascínio que exercem uma sobre a outra pelo desafio que constitui para cada uma delas a ultrapassagem dos seus próprios limites: para a poesia, o desafio de arrancar a palavra ao tempo que se escoia; para a pintura, o desafio de arrancar a imagem do espaço que petrifica, e a tentativa de a integrar no movimento sugerido pelo fluxo temporal. Mas esta ligação entre as duas artes não é pacífica. Lessing pretendeu separar claramente a arte do tempo e a arte do espaço, conferindo a cada uma delas o seu domínio específico:

Se é verdade que a pintura emprega, para as suas imitações, meios e signos diferentes da poesia, a saber, formas e cores apresentadas no espaço, enquanto que esta emprega sons articulados que se sucedem no tempo; se é incontestável que os signos devem ter uma relação natural e simples com o objecto significado, os signos justapostos só podem exprimir objectos justapostos ou cujos elementos são justapostos, e os signos que se sucedem só podem representar objectos sucessivos ou cujos elementos são sucessivos⁶⁰.

De facto, a arte da palavra não substitui a da imagem, porque na passagem de uma estrutura para a outra se elaboram fatalmente sentidos diversos. Sendo o poético a «capacidade simbólica de uma forma»⁶¹, esta forma, se se traduzir por imagens, difere da sua tradução linguística: podem-se unir os dois registos, mas eles não

⁵⁸ «A poesia é como a pintura». Na sua *Arte Poética*, Horácio escreve: «Ut pictura, poesis: erit quod, si propius stes, / Te capiet magis: et quodam, si longius abstes. / Hoc amat obscurum: volet hoc sub luce videri, / Judicis argurum quod non formidat acumen: / Hoc placuit; hoc decies repetita placebit.» «A poesia é como a pintura, / Alguns preferem olhar de perto e outros de longe. / Uma gosta da obscuridade; a outra prefere ser vista à luz, / E não teme o julgamento penetrante do conhecedor. / Esta agrada uma vez, a outra agradará dez vezes repetida» (*Arte Poética*, Lisboa, A. M. Teixeira, 1965, p. 120).

⁵⁹ Etienne Gilson, *Peinture et Réalité*, Paris, Vrin, 1958, p. 93.

⁶⁰ Lessing, *Laocoon – Des Frontières de la Peinture et de la Poésie*, Paris, Hermann, 1964, pp. 14–15.

⁶¹ Roland Barthes, *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Edições 70, 1984, p. 108.

são substituíveis um por o outro, mas sim cumulativos para que o texto possibilite a leitura sinestésica dos signos⁶².

O barroco tentou precisamente esta aproximação das duas artes, dada a importância que atribuía à visão como sentido do plural, da multiplicidade infinita, da profusão e das diferenças: «*Ser é ver*: assim, o olho barroco instala-se desde a origem numa nova partilha do visível, que dá ao olhar um ‘optikon’ ontológico, uma capacidade epistemológica e estética. Pois o olho é bem esse ‘membro divino’ de que falava Gracián, um ‘membro’ que se abre a uma certa universalidade que parece onipotente»⁶³.

A introdução do visual na poesia leva ao ressurgimento do espaço no texto poético. A poesia, que tradicionalmente se desenvolvia na cadeia temporal dos ritmos (metros) e das consonâncias (rimas), vê-se invadida por valores materialmente visuais que levam à inserção do espaço nas suas coordenadas. A poesia nunca renunciou completamente ao espaço – a melhor prova disso é o próprio verso e a própria estrofe tradicionais, cuja disposição espacial era considerada determinante para a diferenciação entre poesia e prosa – mas, com a introdução do visual, o espaço ganha a importância que já lhe concediam as artes plásticas⁶⁴. A direcção da escrita – da esquerda para a direita – é característica da poesia discursiva

⁶² Aliás, a Poesia Experimental, ao utilizar mensagens «verbivocovisuais», não pretende duplicar mensagens, ela tem como objectivo apresentar objectos que surjam numa tripla dimensão e em que essa tridimensionalidade não se limite a espelhar-se reciprocamente mas multiplique sinesteticamente os efeitos provocados. Luís Adriano Carlos, na sua análise da obra de Jorge de Sena, *Metamorfoses*, defende que embora a linguagem esteja dotada de um valor de iconicidade potenciado pela escrita poética, os poemas propostos por Sena não são uma mera *representação* de objectos visuais, mas «uma *refracção contínua*, uma mediação mediada pela mediação da linguagem poética». (ob. cit., p. 199).

⁶³ Christine Buci-Glucksmann, ob. cit., p. 29.

⁶⁴ Roman Jakobson afirma que a própria linguagem não dispensa o espaço, visto que é a disposição das palavras na frase que permite que esta seja compreendida: «Se, quase em todas as línguas [...], a única ordem – ou pelo menos a ordem fundamental predominante –, nas frases enunciativas que comportam um sujeito e um objecto nominais, é uma ordem na qual aquele precede este, é evidente que este processo gramatical reflecte a hierarquia dos conceitos gramaticais» («A la Recherche de l'Essence du Langage», in AAVV, *Problèmes du Langage*, Paris, Gallimard, 1966, p. 29). E Jakobson esclarece que mesmo do lado da articulação existe uma simultaneidade, o que nega a sucessividade fónica: «Do ponto de vista estritamente articulatório, a sucessividade dos sons não existe. Em vez de se seguirem, os sons entrelaçam-se; e um som que de acordo com a impressão acústica sucede a outro pode articular-se simultaneamente com este último ou mesmo em parte antes dele» (*Seis Lições sobre o Som e o Sentido*, Lisboa, Moraes, 1977, p. 25). Esta afirmação contesta a linearidade discursiva proposta por Saussure (*Curso de Linguística Geral*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1978, p. 128). Cf., ainda, Roman Jakobson, «On the Relation between Visual and Auditory Signs», in *Selected Writings*, The Hague, Mouton, 1971, pp. 697–708.

siva. Na Poesia Concreta, a direcção do texto não é uniforme, e os signos procuram a sua ubiquação no espaço: «Ora, na poesia concreta, o espaço está irremissivelmente ligado ao tempo, de modo a se poder falar com mais propriedade num verdadeiro *espaço-tempo*»⁶⁵. A percepção de um texto concreto substitui a estrutura linear por uma superfície textual, o que pressupõe a compreensão do texto como uma multiplicidade bidimensional composta de linhas e colunas. Trata-se de textos que, em essência, se desenvolvem de maneira bidimensional (no tempo e no espaço), cujo fluxo de signos deve ser considerado como um acontecimento sobre o plano, não sobre a linha. A Poesia Concreta produz superfícies textuais materiais que são sínteses de um esquema de funções, de cor, forma, espaço, luz e movimento, em relação de reciprocidade. Ao introduzir o espaço no poema, a «Poesia Concreta tende para o uso do ideograma poético – isto é, para o significado de o Poema depender da posição das palavras, letras ou sinais que o constituem, e para todo o Poema ser um símbolo gráfico»⁶⁶.

Na escrita ideográfica, a notação visual ou grafemática não equivale apenas a uma pintura de ideias através de signos icónicos (isso corresponderia a um pictograma), mas a um processo relacional, a uma metáfora estrutural. O ideograma implica, pois, uma sintaxe justapositiva, uma aglutinação de elementos que gera novas relações⁶⁷. O ideograma representa as relações que contribuem para a constituição de um objecto, o que o aproxima do conceito de diagrama de Peirce: «a conveniência de construir nosso diagrama de maneira tal a permitir uma visão clara do modo de conexão de suas partes, e da composição destas partes em cada estádio de nossas operações sobre ele»⁶⁸. Um diagrama é um ícone de relações inteligíveis, um ícone das formas de relações na constituição do seu objecto, ou, é um hipo-ícone que representa as relações «das partes de uma coisa através de re-

⁶⁵ Haroldo de Campos, «Aspectos da Poesia Concreta», in AAVV, *Teoria da Poesia Concreta*, ob. cit., p. 103.

⁶⁶ E. M. de Melo e Castro, «Excursos sobre *A Proposição 2.01*», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, ob. cit., p. 126. Cf., sobre o ideograma, Ezra Pound, *ABC of Reading*, London, Faber and Faber, 1979, pp. 19–26; Haroldo de Campos, «Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma Leitura de Fenollosa», in *Ideograma – Lógica, Poesia, Linguagem*, São Paulo, Editora Cultrix, 1977, pp. 9–113; e Anthony Easthope, *Poetry as Discourse*, London and New York, Methuen, 1983, pp. 134 e 139–143.

⁶⁷ Cf. Umberto Eco, *O Signo*, Lisboa, Editorial Presença, 1978, p. 125.

⁶⁸ Charles Sanders Peirce, *Semiótica*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1995, p. 175.

lações análogas em suas partes»⁶⁹, sendo o hipo-ícone um signo icónico que representa o seu objecto substantivamente⁷⁰.

Jakobson retoma o conceito peirciano de diagrama para o estender a toda a sintaxe e à morfologia: «Constatamos um carácter diagramático não apenas na combinação das palavras em grupos sintácticos, mas também na combinação dos morfemas que compõem as palavras. Tanto na sintaxe como na morfologia, toda a relação entre as partes e o todo conforma-se à definição que Peirce dá de diagramas e da sua natureza icónica»⁷¹. O sistema de diagramação arruína o princípio saussuriano do arbitrário, bem como o seu postulado da linearidade do significante. Para que uma frase possa ser compreendida, é necessária uma diagramatização, um ícone das relações entre as palavras no interior da frase. Mas o próprio Saussure, nas suas cartas a Meillet sobre os anagramas, esclarece que a linguagem que o anagrama inscreve no cerne da língua poética é como uma contralinguagem «isolante» e «contrapontística», uma espécie de chinês. Já não arbitrária, porque determinada pela palavra-geratriz, o «hipograma», e pelas suas transformações; nem linear, porque rompe a sucessividade da linha temporal de leitura, em defesa de uma «amálgama fora do tempo», de uma «média das impressões acústicas» fora da ordem linear do tempo⁷².

Por sua vez, Julia Kristeva vem acrescentar ao anagrama saussuriano a intertextualidade dialógica de Bakhtine. A esta união do texto em si e da multiplicidade de textos que por ele perpassam, Kristeva dá a designação de «paragrama», que tem como objectivo a articulação de gramas escriturais, que apontam tanto para o espaço textual como para a afirmação e / ou negação de outros textos:

A noção de *duplo*, resultante de uma reflexão sobre a linguagem poética [...], designa uma «espacialização» e uma correlação da sequência literária (linguística). Implica que a unidade mínima da linguagem poética é pelo menos *dupla* (não no sentido da diade significante-significado, mas no sentido de *um e outro*), o que faz pensar no funcionamento da linguagem poética como um *modelo tabular* no qual cada «unidade» [...] age

⁶⁹ *Idem*, p. 64.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ «A la Recherche de l'Essence du Langage», in *ob. cit.*, p. 30.

⁷² Jean Starobinski, *ob. cit.*, pp. 33–37.

como uma culminação multideterminada. O *duplo* seria a sequência mínima desta semiótica paragramática que se elaboraria a partir de Saussure e de Bakhtine⁷³.

O diagrama peirciano e jakobsoniano, o anagrama saussuriano e o paragrama de Kristeva permitem traduzir o conceito de ideograma, de método ideogramático de compor, utilizado pelos concreto-experimentalistas, e que consiste na utilização de uma sintaxe relacional, paratáctica. A sintaxe linear é abalada pela introdução do espaço, o que torna o texto poético concreto um modelo tabular que exige uma leitura em profundidade. A leitura tabular necessária ao poema concreto exige do leitor que ele seja «aquele que pode percorrer o texto seguindo diversos planos de decodificação, percurso que lhe permite [...] enriquecer sem cessar os casos do quadro»⁷⁴, pois esse tipo de leitura é «o resultado da sobreposição das diferentes leituras das unidades de um texto»⁷⁵.

O poeta concreto-experimental é um configurador de mensagens, um *designer* da linguagem, um seu diagramador, tirando especial partido das virtualidades desses constituintes icónicos. A Poesia Experimental lida com «sinsignos», ou seja, na terminologia de Peirce, «coisas ou acontecimentos factualmente existentes»⁷⁶ que são signos pelas suas qualidades, envolvendo, pois, vários «qualisignos» ou «qualidades que são um signo»⁷⁷ e que correspondem a «um tipo par-

⁷³ Julia Kristeva, Σημειωτική *Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 150. Kristeva esclarece mais à frente, que o paragrama é «um 'grama' que se move e faz, mais do que exprime um sentido» (*idem*, p. 184), o que permite considerar o texto literário como «um sistema de *conexões* múltiplas que se poderia descrever como uma estrutura de redes paragramáticas» (*ibidem*). Já Saussure, nas suas pesquisas sobre o anagrama, conferira ao termo «paragrama» um valor específico: esse termo compreendia não apenas a aliteração como também a substituição e a dispersão de unidades fónicas e grafemáticas (Cf. Jean Starobinski, *ob. cit.*, p. 31). Luís Adriano Carlos, em *Jorge de Sena e a Escrita dos Limites – Análise das Estruturas Paragramáticas nos «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena»*, onde se propõe exactamente a pesquisa das relações paragramáticas nos sonetos de Jorge de Sena, recorda que paragrama (do grego *paragramma*, de *para*, «ao lado», e *grama*, «letra», pelo latim *paragramma*) «designa um erro de ortografia consistindo no emprego de uma letra por outras» (*Jorge de Sena e a Escrita dos Limites – Análise das Estruturas Paragramáticas nos «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena»*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1986, p. 19). O paragrama compreende, assim, «não só uma repetição aliterativa, mas, além da repetição, a substituição, a transposição, a disseminação ou a dispersão de unidades fónicas (ou de grafemas)» (*ibidem*). E conclui esclarecendo que «as estruturas paragramáticas residem pois nos vários níveis textuais, desde o significante fónico, (repetições, substituições, transposições, deformações, dispersões, etc.) até às assimilações 'leiturais' de outros textos» (*ibidem*).

⁷⁴ GRUPO μ, *ob. cit.*, p. 196.

⁷⁵ *Idem*, p. 65.

⁷⁶ *Ob. cit.*, p. 52.

⁷⁷ *Ibidem*.

ricular pois só constituem um signo quando realmente se corporificam»⁷⁸. Mas estes signos valem pelas relações que estabelecem entre si no espaço textual. A Poesia Concreta é uma *sinscrita*, na fórmula de E. M. de Melo e Castro: «A *sinscrita* é [...] a escrita do poema visual sintético, que é único na sua qualidade de arquétipo sinestésico de todas as escritas, constituindo a matriz do *texto de invenção total*, que ganha plena autonomia sígnica através das suas qualidades, ou seja, de tensões temporais (sonoras) e espaciais (visuais) [...]. A *sinscrita* é a escrita do poema total que *é, representa e atua simultaneamente*»⁷⁹.

A Poesia Experimental, dando importância ao aspecto visual da palavra, não esquece as suas dimensões verbal e vocal. De facto, ela afirma-se como manipuladora do signo linguístico enquanto objecto tridimensional. A palavra tem, concomitantemente, valor posicional verbal, vocal e visual. Este é o fundamento segundo o qual um vocábulo a ser empregado num texto, ou seja, na formação de um conjunto de palavras, não deve ser escolhido em conformidade com o seu papel numa possível frase. As frases não são a meta dos textos concretos. Trata-se de criar conjuntos de palavras que, *como um todo*⁸⁰, representem um âmbito informativo verbal, vocal e visual, um corpo linguístico tridimensional, que solicita não uma leitura no sentido tradicional e discursivo, mas uma percepção do objecto semiótico em que as palavras ou signos se comportam como totalidades: por um lado, o que se vê numa dada área do campo visual depende do seu lugar e função no contexto total; por outro, alterações locais modificam a estrutura do todo⁸¹. São estes os factores que permitem declarar que qualquer campo visual actua como uma *Gestalt*⁸². O objecto estético, o poema experimental, é unificado pela sua forma, no entanto esta forma não é apenas a unidade do sensível, mas também a unidade do sentido: é a forma que dá sentido ao texto poético. As palavras tornam-se sensíveis, perceptíveis: «De facto, as palavras ganham aqui importância:

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Literatura Portuguesa de Invenção*, ob. cit., p. 19.

⁸⁰ Cf. Max Bense, *Pequena Estética*, São Paulo, Perspectiva, 1975, pp. 198–200.

⁸¹ Cf. Angel Bedate Crespo e Pilar Gomez, «Situación de la Poesía Concreta», *Revista de Cultura Brasileña*, 5, 1963, p. 92; e Max Bense, «Pequeña Teoría del Texto», in *Estética de la Información*, Madrid, Comunicación, 1972, p. 164.

⁸² Um dos princípios da teoria da *Gestalt* (forma) estabelece que o problema da significação está intimamente ligado ao problema da relação entre o todo e as partes (Kurt Koffka, *Principios de Psicología de la Forma*, Buenos Aires, Editorial Paidós, s/d, p. 35). O ideograma utilizado pela Poesia Concreta «É uma *Gestalt* inclusiva, não uma dissociação analítica dos sentidos e das fun-

elas têm uma fisionomia própria, peso, brilho e virtudes [...]. O seu sentido apenas ganha consistência pelas suas virtudes sensíveis. E as suas significações tornam-se concretas [...] o que é aqui concreto não é a significação porque ela torna-se imaginária, é a sua presença [...]»⁸³. No poema experimental, o signo anuncia a significação, ele é a significação, que só tem evidência sensível no interior da percepção do signo.

O poema concreto-experimental pressupõe uma síntese estética e perceptível, em que há não interferência mas concordância das significações lógicas transportadas de comum acordo pelos diferentes modos (verbivocovisual), o que significa um jogo de equilíbrio entre as informações dos diversos meios. Dela resulta «uma espécie de polifonia das mensagens parciais que realizam um contraponto determinando a inteligibilidade mais ou menos grande do sinal do conjunto»⁸⁴. A Poesia Concreta exige assim uma percepção sincrética, dada a participação de vários tipos de signos, o que a torna uma «prática intersemiótica»⁸⁵ que eleva potencialmente a sua capacidade de significação: «Polissemia é uma noção débil para explicar o processo de multissignificação de um poema onde cada letra é um ícone intersemiótico que explode como a romã em grânulos de significados – ou seja, em inumeráveis significantes. Antes, diríamos *totossemia*»⁸⁶.

São as palavras, na sua tripla dimensão, que se chamam umas às outras, que se justapõem e aglutinam por associações internas, que autonomamente vão criando o espaço textual. O sujeito poético deixa de ser o poeta, para ser o próprio texto em laboração. O poeta apenas participa enquanto experimentador das meta-

ções como a escrita fonética» (Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGrawHill, 1964, p. 87).

⁸³ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique*, vol. I, Paris, PUF, 1967, p. 272.

⁸⁴ Abraham Moles, *Teoria da Informação e Percepção Estética*, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1969, p. 269.

⁸⁵ Pedro Reis, *Poesia Concreta: Uma Prática Intersemiótica*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1998. Cf., sobre a intersemioticidade da Poesia Concreta, Décio Pignatari, *Contracomunicação*, São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 30; Pedro Reis, «Concrete Poetry: a Generic Perspective», in *Experimental-Visual-Concrete Avant-Garde Poetry since the 1960's*, s/l, Avant-Garde Critical Studies, s/d, p. 295; Richard Kostelanetz, «The ABC of Contemporary Reading», *Poetics Today*, 3/3, 1982, pp. 19–20; e *The Avant-garde Tradition in Literature*, New York, Prometheus Books, 1982, p. 19; e Fernando Aguiar, «Poesia: Ou a Interacção dos Sentidos», in AAVV, *Poemografias*, ob. cit. pp. 153–173.

⁸⁶ Décio Pignatari, *Semiótica e Literatura*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1974, p. 119.

morfoses propostas pela linguagem e já não como criador de um texto reflexo de si mesmo. Já no barroco «a palavra e a criação de língua substituem o desejo e o Eu poético apenas surge como espectador, como testemunha de um teatro onde as acções são vistas e sentidas como acções do outro»⁸⁷. Pelo excesso de materialidade, a linguagem testemunha um sujeito «em ausência, clivado pelos efeitos da língua, pelos efeitos de significante»⁸⁸.

Também Mallarmé aspirava à obra absoluta, pura, à obra «sem autor», pois ela escrever-se-ia a partir do desaparecimento elocutório do sujeito poético. A obra necessita do autor enquanto ausência, já que o poema é poema quando não reenvia para quem o fez mas só para ele próprio: «A obra pura implica o desaparecimento elocutório do poeta que dá iniciativa às palavras, mobilizadas pelo choque da sua desigualdade; elas iluminam-se com reflexos recíprocos como um rasto virtual de fogo sobre as pedrarias, substituindo pela respiração perceptível o antigo sopro lírico ou a direcção pessoal entusiasta da frase»⁸⁹. Com Mallarmé, a poesia afasta-se da concepção tradicional de inspiração para a substituir por um movimento reflexivo tanto na direcção do sujeito⁹⁰ como da linguagem⁹¹. A poesia desloca-se do romântico conceito de expressão da personalidade do poeta. Este apenas participa na criação literária enquanto «inteligência aplicada ao acto poé-

⁸⁷ Christinne Buci-Glucksmann, *La Raison Baroque – De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Editions Galilée, 1984, p. 216.

⁸⁸ Christinne Buci-Glucksmann, *La Folie du Voir*, ob. cit. p. 179.

⁸⁹ Stéphane Mallarmé, «Variations sur un Sujet – Crise de Vers», in ob. cit., p. 366.

⁹⁰ Movimento reflexivo no sentido de Edmund Husserl, para quem a reflexão «tem por tarefa não reproduzir uma segunda vez o estado primitivo, mas observá-lo, e explicitar o seu conteúdo. A passagem a esta atitude reflexiva dá naturalmente origem a um novo estado intencional, estado que, na singularidade intencional que lhe é própria de ‘se referir ao estado anterior’, torna consciente, mesmo evidente, não qualquer estado mas esse estado ele mesmo» (*Cartesian Meditations – An Introduction to Phenomenology*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1960, pp. 46–47). O sujeito poético procura, assim, um conhecimento de si como outro ao re-flectir o seu olhar sobre ele próprio enquanto outro.

⁹¹ Reflexão sobre a linguagem porque é «necessária uma reflexão das palavras, uma reflexão nas palavras, para que [a linguagem] apareça enfim liberta de tudo que a recobre» (Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 331). Através deste duplo movimento reflexivo, em direcção ao sujeito poético e à linguagem, o poeta alcança um conhecimento do outro em si, e das articulações da linguagem: «A reflexão é desdobramento, é uma *re-flexão*, e não apenas da consciência intencional do sujeito, mas também das articulações do seu corpo e da sua linguagem. O discurso da reflexão desdobra-se na reflexão de um discurso que é experiência de conhecimento e alteridade. Conhecer é *fazer-se Outro*» (Luís Adriano Carlos, *Fenomenologia do Discurso Poético*, ob. cit., p. 235).

tico, enquanto operador trabalhando sobre a língua»⁹². A crítica ao subjectivismo não significa a destruição do poeta, mas apenas da ideia burguesa e romântica de autor. A voz do poeta apenas interessa enquanto voz da linguagem e já não como lucubração confessionalista: o que está por trás do poema é não o sujeito criador mas a palavra indutora.

O experimentalismo procura também essa objectividade do fazer poético, entendido não como expansão romântica mas como meditação sobre o próprio facto de criar linguagem: «[...] a vontade de *construir* superou a vontade de *expressar*, ou de *se expressar* [...]. Portanto, aos poetas, que calem sua lamúrias pessoais ou demagógicas e tratem de construir poemas [...]. Problemas pessoais, resolvam-nos na vida prática ou confiem-nos à literatura especializada»⁹³.

A questão do lirismo é, aliás, bastante polémica, tanto quando se trata de a aplicar ou não à Poesia Concreta como a toda a poesia modernista. Enquanto que a poesia lírica implica um subjectivismo poético, na medida em que através dela o poeta canta as suas emoções e os seus sentimentos íntimos, a produção literária da modernidade vem rejeitar o lirismo, pelo menos nos seus textos teóricos, uma vez que a prática poética modernista contradiz frequentemente essa rejeição. O lirismo perpassa pelos textos modernistas em diferentes gradações, pois «é um género ou uma qualidade da poesia, que pode coexistir [...], com outros géneros, do mesmo modo que, adentro do próprio lirismo, a complexidade pode manifestar-se na interpenetração de tonalidades líricas»⁹⁴. O que distingue a prática romântica da modernista é que nesta os tons do lirismo adquirem uma nova realidade: são lúcidos, trabalhados, conscientes, e surgem como exercícios de estilo em que a inteligência aplica sobre eles uma questionação ou uma marcada ironia⁹⁵.

⁹² Hugo Friedrich, *Structures de la Poésie Moderne*, Paris, Editions Denoël/Gonthier, 1976, p. 12.

⁹³ Décio Pignatari, «Construir e Expressar», in AAVV, *Teoria da Poesia Concreta*, ob. cit., p. 127. Defende Eunice Ribeiro sobre o projecto concreto-experimental: «Os concretos recusam misticismos e subjectivismos, mistérios e nostalgias, metáforas e ornamentos, para manifestarem uma preferência pelo exacto, pelo lógico, pelo visível, pelo funcional («Concretismo: Experiência(s) de Intercodificação», in *Actas do Primeiro Congresso de Literatura Comparada*, Lisboa, APLC, 1990, p. 73).

⁹⁴ Jorge de Sena, «Prefácio da 1.^a Edição» de *Líricas Portuguesas – 3.^a Série*, Lisboa, Edições 70, 1984, p. 83.

⁹⁵ As seguintes palavras de Luís Adriano Carlos, sobre *Metamorfoses* de Jorge de Sena, podem estender-se ao tipo de emprego do lirismo realizado pela modernidade: «A função reflexiva

A Poesia Experimental vem agudizar a polémica em torno da aplicação do termo lirismo, visto que as suas produções implicam uma concretização espaço-temporal dos significantes. Os poemas concretos são:

[...] quase completamente impessoais: não há nenhum «Eu» lírico nestes textos, nem uma voz narrativa. Em vez de comunicarem uma experiência subjectiva ou de formularem uma «mensagem», eles exploram as qualidades visuais, auditivas e semânticas do seu material verbal e exploram as possibilidades inerentes às correspondências fónicas e visuais⁹⁶.

A recusa do lirismo pelos poetas concreto-experimentais é contraditória, uma vez que oscila entre a constatação e a negação do carácter lírico da sua produção literária. Ana Hatherly nega, por um lado, o lirismo da Poesia Concreta: «Pela recusa dos aspectos emocionais que estavam ligados à expressão lírico-discursiva, a poesia concreta desejou-se acima de tudo objectiva, científica»⁹⁷; mas, por outro lado, estabelece o carácter lírico dessa prática poética quando afirma: «A poesia concreta não foge a nenhuma das formas tradicionais de expressão. Na verdade é essencialmente lírica [...]. [...] Epopeia e lirismo são os dois pilares em que assenta e assentará a forma poética»⁹⁸. Esta contradição aparente em relação ao lirismo da poética experimental resolve-se através de uma não compartimentação rígida dos géneros literários: o lírico, o épico e o dramático. É o que Jorge de Sena propõe quando refere que «Assim como as atitudes estéticas representam ou significam, com os diversos graus e variedades inerentes a uma tipologia que se queira concreta, formas de *mundividência* resultantes de reacções idiossincrásicas ao meio ambiente [...], os géneros representam ou significam, em conjunto com aquelas, diversas formas típicas, *formas limites*, das várias situações da sensibilidade»⁹⁹. Os géneros literários «são três pólos dialécticos das virtualidades expressivas da

da linguagem aparece como base de deslocação das fronteiras do lirismo, que passa a conter as funções do conhecimento e da cultura» (*Fenomenologia do Discurso Poético*, ob. cit., p. 242).

⁹⁶ Claus Clüver, «Reflections on Verbivocovisual Ideograms», *Poetics Today*, 3, 1982, p. 137.

⁹⁷ «A Reinvenção da Leitura», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, ob. cit., p. 143.

⁹⁸ «O Idêntico Inverso ou o Lirismo Ultra-Romântico e a Poesia Concreta», in *idem*, pp. 92–93.

⁹⁹ «Prefácio da 1.^a Edição» de *Líricas Portuguesas – 3.^a Série*, ob. cit., p. 160.

experiência humana»¹⁰⁰, eles não são estanques, mas *tendências*, passíveis de combinações entre si: «[...] evaporadas as perfumarias do Romantismo e do Modernismo, é visível que os géneros subsistem, não como obrigações selectivas da expressão, mas como *tendências gerais* dela. [...] Os géneros serão os três fundamentais da tradição: *o lírico, o épico e o dramático*. Mas, de forma alguma, exclusivos da expressão em verso, nem conexos com determinadas criações. São, antes, tonalidades dominantes [...]»¹⁰¹.

O lirismo característico da Poesia Experimental é diverso do romântico, é um lirismo transportado pela escolha das formas gráficas tridimensionais, substantivas, do texto:

[...] eliminando o verso que lhe daria a acção e o movimento e a situaria no ritmo universal, concentra [a poesia concreta] a intenção poética na mancha isolada dos substantivos, que funcionam como cores fora dum desenho, ou seja, meramente emocionais. Ao querer substituir o desenho próprio da dinâmica do pensamento pelo arranjo gráfico, aponta a falta de equilíbrio rítmico que se depara a quem agrupar palavras inertes para descrever acção. Se na época ultra-romântica o lirismo tocou o extremo do gesticular e das exclamações, o seu idêntico inverso surge agora na forma da poesia concreta. Quanto o lirismo ultra-romântico era expansivo, o lirismo concreto é interiorizante: o primeiro gritava, este tem os lábios cerrados¹⁰².

Por trás do texto poético concreto está um sujeito que não exclama as suas paixões ou desilusões sentimentais, mas um sujeito que deixa a linguagem exclamar as suas atracções próprias, que constrói emoções linguísticas, que dá expressão aos magnetismos que lhe são impostos pela linguagem. O «Eu» que fala une-se com o

¹⁰⁰ Jorge de Sena, *Dialécticas Aplicadas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1978, pp. 228–229.

¹⁰¹ Jorge de Sena, *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1977, pp. 160–161. Como lembra Luís Adriano Carlos, Sena segue de perto a teoria dos géneros proposta por Emil Staiger em *Grundbegriffe der Poetik* (1946) (*Fenomenologia do Discurso Poético*, ob. cit., p. 274). O teórico suíço estabelece que os três géneros constituem «conceitos fundamentais da poética», que não são exclusivos pois qualquer obra poética apresenta cada um dos géneros em graus diversos: «Em qualquer tipo de poesia realmente autêntica participam, em graus e maneiras distintos, todos os géneros poéticos» (*Conceptos Fundamentales de Poética*, Madrid, Ediciones Rialp, 1966, p. 24). Os géneros literários são, assim, categorias combinatórias: «Os adjectivos lírico, épico, dramático [...] mantêm-se como nomes de qualidades simples, nos quais uma poesia determinada pode participar ou não» (*idem*, p. 240).

¹⁰² Ana Hatherly, «O Idêntico Inverso ou o Lirismo Ultra-Romântico e a Poesia Concreta», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, ob. cit., p. 92. Cf. Käte Hamburger, *Logique des Genres Littéraires*, Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 231.

objecto linguagem e coloca-se entre parêntesis para deixar que seja o objecto a expressar-se, a comunicar a sua estrutura, para o deixar actuar precisamente enquanto objecto que se dá à percepção como conjunto de diversos ângulos que se sobrepõem e que o constituem. O poema-objecto projecta-se, assim, «não já em duas ou três dimensões, mas numa *poligonia* total provocada pela experimentação poética»¹⁰³.

¹⁰³ E. M. de Melo e Castro, «Ver-Ter-Ser», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, ob. cit., p. 163 (sublinhado meu).

As poligonias da linguagem

De outras dissoluções

É-me impossível discursar. Os círculos, se rodam, são violentos e as palavras só dizem se violadas. Existe uma afinidade entre o que se vê e o que se não vê. Por detrás da superfície das imagens visíveis outras sucessivas imagens nos dão a substância das coisas. Os olhos reconhecem.

E. M. de Melo e Castro

A produção poética de E. M. de Melo e Castro inscreve-se, praticamente desde o início, numa linha de pesquisa das diferentes formas de afirmação do poético. A sua escrita preocupa-se com a linguagem em espaço privilegiado de experiência e experimentação, não esquecendo que ela representa, derradeiramente, o mundo e o homem:

A atitude experimental em poesia assenta num aprofundamento do estudo da possibilidade ou impossibilidade de comunicação entre os homens através dos vários sistemas de sinalização dirigidos especificamente às portas da percepção. A obra de arte necessita pois de ter existência estruturada nesses sistemas de sinalização. A relação dá-se portanto entre quem dela se apercebe e a obra como objecto¹.

Para Melo e Castro, a actividade humana e a actividade artística fundem-se numa mesma experiência de envolvimento com as possibilidades fónicas, gráficas, semânticas, enfim, semióticas, da linguagem. Conhecer o mundo é textualizar (experimentalizar) as possibilidades que a linguagem oferece sob a forma da sua própria utopia verbivocovisual. Textualizar é conhecer (experimentalizar) o mundo através da multiplicidade dos efeitos significantes, potencialmente contraditórios, da lingua-

¹ E. M. de Melo e Castro, «Excursos sobre *A Proposição 2.01*», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, *PO.EX – Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1979, p. 115.

gem: «Experimenta-se para se conhecer e para objectivar em resultados práticos os conhecimentos obtidos»².

A prática verbal de Melo e Castro decorre de um exercício com características determinadas, em princípio desligado do significado, mas que assume, como seu constituinte intrínseco, uma participação semântica do signo literário, que é reconhecimento do carácter total da palavra quando linguisticamente encarada. Se o autor afirma, na citação em epígrafe³, a sua impossibilidade de seguir uma cadeia verbal discursiva, pronunciando-se a favor de estruturas fraccionadas, a discursividade não está ausente de grande parte das suas composições, e também existe nelas uma direcção de sentido que assume o significado, só que este significado, fendido pela fracção sintáctica, prossegue a um nível poeticamente experimental, quer pela multiplicidade de leituras possibilitadas (horizontal, vertical e em combinatória), quer pelo jogo de palavras graças ao paralelismo homófono e à repetição paronímica, quer pela quebra da frase (por vezes até ao sintagma mínimo), quer pela construção geométrica do poema, quer em termos de espacejamento ou de distribuição visual dos grafemas, quer em termos de repartição métrica e de combinação rimática. A negação programática do conteúdo entra frequentemente em conflito com a prática textual do poeta. De facto, muitas vezes o significado reabilita-se opondo-se aos próprios condicionantes doutrinários de Melo e Castro⁴. No poema «O Tema», de *As Palavras Só-lidas*, embora enuncie no primeiro verso a negação desse modo de focar o sentido como programa, a verdade é que a continuação do texto sublinha que a negação se ultrapassa em contradição e, por conseguinte, em capacidade de construção sobre dados adversos. O tema que se nega acaba por, negada a negação, se afirmar, mas de uma forma reticente pela negativa continuada:

não. porque tomo o caminho do não
o não é sim
ou o sim é caminho para não. que
do não e do sim se alimenta e move a energia
cinética

² *Idem*, p. 113. Cf. Manuel Frias Martins, «Um Formulador de Teoria», *Jornal de Letras*, Lisboa, Setembro de 1993, p. 6.

³ Excerto da «Nota do Autor», in E. M. de Melo e Castro, *Círculos Afins*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1977, p. 15.

⁴ Cf. Maria Alzira Seixo, «Da Fracção à Feição: Elementos para uma Abordagem de *As Palavras Só-lidas*», in *As Palavras Só-lidas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1979, p. 9

que os envolve. mas
o sim é adversativo negativo e logo
de adversário se propõe como nega absoluta como
valor de troca como sabor de menos
menor não.
o sim só se concebe
como contrário ao não.

– Que não é não⁵?

Este poema é quase emblemático da dupla posição (teórica e prática) de Melo e Castro relativamente ao significado e ao sentido de um texto poético: «Tomo o caminho do não», mas «o não é sim». A suposta relação de contraste entre as duas posições transforma-se numa relação dialéctica: a negação do sentido é não a sua superação ou ultrapassagem, mas a afirmação de uma síntese entre os dois extremos (o sentido e o não sentido, o tema e o não tema), que, negando-se um ao outro, progridem para uma outra coisa através de um processo racional que toma consciência de si mesmo ao exprimir-se por afirmações antitéticas e que evolui exactamente por essa alternância e superação de movimentos de sentido inverso⁶. Esta ambiguidade de posicionamento em relação à semanticidade pressupõe uma tensão dialéctica que, no seu movimento contraditório, estabelece ligações entre dois pólos que se influenciam, o que institui uma conexão dialógica entre termos opostos. O conteúdo torna-se forma, o significado é uma latência do significante, é imanente ao significante⁷.

⁵ «O Tema», in E. M. de Melo e Castro, *As Palavras Só-lidas*, ob. cit., p. 21.

⁶ Cf. Ana Hatherly, «Algures – O Espaço da Significação», in *O Espaço Crítico*, Lisboa, Editorial Caminho, 1970, pp. 50–51.

⁷ Como defende Mikel Dufrenne: «a significação não tem [no objecto estético] existência autónoma; ela apenas existe no objecto estético que a revela, ela não preexiste» (*Phénoménologie de l'Expérience Esthétique*, vol. I, Paris, PUF, 1967, p. 172). E Adorno afirma também a ligação íntima entre forma e conteúdo: «A dificuldade em isolar a forma é condicionada pelo entrelaçamento de toda a forma estética com o conteúdo; deve ser concebida não só contra ele, mas através dele, para não ter de ser vítima daquela abstracção pela qual a estética da arte reaccionária costuma aliar-se. [...] ela [a forma] só é substancial quando não exerce nenhuma violência sobre o formado, e a partir dele emerge. Porém, o formado, o conteúdo não são objectos exteriores à forma, mas impulsos miméticos arrastados para esse mundo de imagens que é a forma» (*Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, 1982, pp. 162–163). Já Louis Hjelmslev estabeleceu uma estreita relação entre forma e conteúdo: «Constatamos no conteúdo linguístico, no seu processo, uma forma específica, a forma do conteúdo, que é independente do sentido com o qual ela se encontra em relação arbitrária e que ela transforma em substância do conteúdo» (*Prolégomènes a une Théorie du Langage*,

A recusa do discursivismo por parte de Melo e Castro deve ser entendida como rejeição da concepção tradicional da discursividade, das articulações convencionais, porque, em última análise, não há hipótese de se fugir ao discurso. Por mais reduzido que um signo se apresente ou por mais incompatível que se afigure em relação aos que o rodeiam, a elipse e a consideração das estruturas profundas da linguagem podem sempre permitir que se encontre uma proposição⁸. E Melo e Castro reconhece-o quando afirma «as palavras escolhem-se preferencialmente no discurso. Escolhem-se por leis que são delas, das palavras e das pessoas que comunicam. O discurso instaure-se porque existem possibilidades de combinar as palavras, por leis que são delas, e não do detentor do dicionário»⁹. Toda a poesia ocorre como um discurso material específico, e quanto mais próxima está do significante mais produz uma compreensão sistemática do que é exposto. Na poesia moderna, e também na Poesia Experimental, existem certas regras gramaticais que são suprimidas mas, «na perspectiva da constituição de um discurso trata-se sempre de regras a mais e não a menos; a prova disso é que nesses enunciados poéticos ‘transgressores’ reconstituímos facilmente a regra linguística infringida: ela não foi suprimida, mas antes contradita por uma nova regra»¹⁰. Na Poesia Concreta, o facto de as unidades não cumprirem as suas funções posicionais habituais na ordem do discurso mas estarem justapostas paratacticamente não significa a ausência de relações sintagmáticas. Cada unidade é concebida de forma a ser po-

Paris, Minuit, 1968, pp. 70–71). Conteúdo não se opõe a forma pois é ele mesmo uma forma, uma organização.

⁸ Escreve Luís Adriano Carlos sobre o antidiscurso concretista: «o antidiscurso concretista pertence a um universo que, não sendo coincidente com o universo do discurso, lhe é pelo menos secante. Mantém com ele uma relação de intersecção, que mais e mais se acentuaria com a demonstração da operacionalidade, nos próprios textos concretistas, dessa ausência de significante que é a figura de gramática e de retórica denominada elipse». («O Antidiscorso da Modernidade», *Ciberkiosk*, 8, <http://www.uc.pt/ciberkiosk>, Novembro de 1999, p. 3). E acrescenta que o antidiscurso consiste num efeito retórico da linguagem poética: «O mito do antidiscurso como negação absoluta do discurso ou como inocência branca da linguagem constitui aliás um dos seus mais poderosos efeitos retóricos. O que se compreende, pois o verdadeiro antidiscurso, o *discurso anti*, usa o bem conhecido nome de ‘discurso poético’. Que tem lugar reservado, por isso mesmo, na ciência específica do discurso, uma retórica do significante em intersecção com uma teoria do sujeito» (*ibidem*). Cf., sobre a prática transgressora do discurso realizada por Melo e Castro, José Martins Garcia, «O Papel da Redundância na Poesia de E. M. de Melo e Castro», in *Linguagem e Criação*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1973, pp. 112–115; Ernesto de Sousa, «Mello e Castro – Da Visão ao Tacto e ao Convívio», *Colóquio/Artes*, 15, Lisboa, Dezembro de 1973, p. 50; e Maria dos Prazeres Gomes, «Autologia», *Colóquio/Letras*, 87, Lisboa, Setembro de 1985, p. 88.

⁹ *In-novar*, Lisboa, Plátano, 1977, p. 274. Cf. Michel Foucault, *A Ordem do Discurso*, Lisboa, Relógio D’Água, 1997, pp. 35–38.

¹⁰ Tzvetan Todorov, *Os Géneros do Discurso*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 24.

livalente. A cadeia sintagmática não se fecha sobre si mesma, mas mantém-se aberta a várias relações projectadas no eixo sintagmático:

[...] é necessário distinguir entre «discursivismo» e «discurso». No começo dos anos 60, todos os poetas novos estariam de acordo na luta contra uma situação ainda predominante: o discursivismo da lírica ou da retórica ideológica. Esse discursivismo seria interpretado como um linearismo do discurso, ou seja a sua monovalência temporal e nalguns casos até narrativa [...]. Era então necessário reformular o discurso [...]. Então o discurso estará sempre presente em qualquer forma de linguagem, e o que aconteceu foi que enquanto o Radicalismo semântico / textual (pós-*Poesia 61*) procurou um *discurso outro* na polivalência temporal e na semântica, o Radicalismo morfológico procurou através de operações morfológicas, fonéticas e sintáticas, ou através da dimensão visual dos textos (*Poesia Concreta*) reformular uma *sintaxe outra* [...]. O novo discurso experimental será assim polivalente e aberto [...]¹¹.

A proposta de pesquisa como fundamento do acto poético significa um meio de desintegrar para combinar de forma inovadora. A pesquisa de E. M. de Melo e Castro incide no significante, quer este seja entendido como indissociável do conceito, quer seja entendido como quadro indispensável da significação¹².

A libertação do contexto e a elaboração do sentido a partir do dado verbal e não do referente são características do experimentalismo de Melo e Castro, e a sua pesquisa recai sobre os estratos fonológicos, morfológicos, sintáticos e semânticos, processando-se através do questionamento simultâneo do conjunto de regras que a língua impõe e que o poeta reformula, ao romper com os processos tradicionais através de outras regras combinatórias, numerológicas e linguísticas¹³.

¹¹ E. M. de Melo e Castro e Maria Alberta Menéres (org.), *Antologia da Poesia Portuguesa: 1940–1977*, vol. I, Lisboa, Moraes, 1979, p. 44.

¹² Cf. Júlio Pinto, «A Imagem (I)Material: Notas sobre a Vídeo-poesia de Ernesto M. de Melo e Castro», *Discursos*, 4, Lisboa, Universidade Aberta, 1993, p. 141.

¹³ Em *Álea e Vazio* (1971), o princípio disseminante / inseminante do texto é o jogo probabilístico dos significantes e dos significados. Pela utilização de algoritmos seriais ou combinatórios, o poeta, numa linguagem matemática, coloca os poemas numa ordem que se propõe como «uma revisão das potencialidades dos números como modelos de interpretação e vivência de um universo poético contemporâneo e em devir» (E. M. de Melo e Castro, *Trans(a)parências*, Sintra, Tertúlia, 1990, p. 494). «Vectores», «Tetraktys», «Séries», «Combinatórios», «Cânones», «Discursos» e «Silêncios» testam as múltiplas possibilidades do dizer, em que o total das probabilidades («Álea») se torna «Vazio: talvez o nada sobre que se funda a linguagem» (*idem*, p. 208) e o silêncio se assume como o objectivo que toda a palavra, consciente da burla que é enquanto portavoz de ficções ideológicas, não cessa de perseguir: «procuro a pena mas a pena é pato / que num bico de tinta se tortura / e esfera que roda na tontura / de uma letra difícil e que mato / a pena é arma e ama quem a usa / esferograficamente ou só carvão de lápis / o sangue negro da caneta é

Neste caminho de revitalização das formas, o poeta assume como essencial a experiência dos materiais e dos procedimentos, e caminha para uma vertente de produção textual de que emerge o relevo concedido ao processo de criação e a consequente resistência ao discurso instituído. Mas este trabalho de construção e sondagem, para além de ser inventivo no plano do significante e revolvente na alusão do real, é também transportador de sentidos. A palavra poética de E. M. de Melo e Castro é bifacetada: por um lado, procura anular o peso dos seus conteúdos e a sua relação com um contexto; por outro, deixa emergentes os sinais de uma realidade extra-verbal, a referência à teia de sentimentos, ideias e experiências nas quais o sujeito poético está enredado. Se «nada se cria sem palavras / a matéria é verbal / o verbo é ser [...]»¹⁴, demissão da vocação expressiva da palavra e sua assunção como pura materialidade, nada obsta a que se imponha a evidência de que «o sangue incendeia palavras»¹⁵ para nelas deixar os acentos, furtivos que sejam, de uma experiência onde o ser se expressa. Surge, assim, o recorte de uma subvertora emocionalidade. A pretendida solidez do objecto verbal corrompe-se no imprevisível das vibrações do sujeito. A palavra não responde, ou, pelo menos, não responde sempre ao voto de uma ausência referencial, e deixa que por ela perpassem ecos de falas íntimas com um universo que hipoteticamente lhe ficaria alheio. A instabilidade desse convívio e a não anulável presença dessa divisão estão presentes no seguinte texto:

[...]

Por dentro dos dois quartos que habito
vejo distintamente
todos os homens divididos em dois
fazendo equilíbrios forçados

vejo por dentro de toda a escuridão

rubro / como um sonho de rosas que se abusa / neste papel espelho narciso é filiforme / envolvido de dedos e impulsos / a perturbar a folha do plátano outono / e a escrita surge em água ou animal / que foge pelo espaço dos seus usos / e se nega na entrega de um sinal» («Fénix», in *idem*, pp. 234–235). Cf., José Alberto Marques, «As Probabilidades do Ler», *A Capital*, Lisboa, 24 de Abril de 1971, p. 3; e «Textos de Análise Crítica (Melo e Castro)», *A Capital*, Lisboa, 24 de Novembro de 1971, p. 2; e Fernando Luso Soares, «Álea e Vazio», *Jornal do Fundão*, Fundão, 8 de Agosto de 1971, p. 3.

¹⁴ E. M. de Melo e Castro, «Prometeu», in *Ciclo Queda Livre*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1973, p. 30.

¹⁵ «Caixa da Esperança» in *idem*, p. 23.

a nossa vida toda retalhada
em dois enormes pedaços retalhados¹⁶.

O antilirismo pretendido por Melo e Castro, na linha de toda a Poesia Concreto-Experimental, impõe que nos seus textos poéticos se concretize a anulação do sujeito a fim de que, no espaço deixado vago pelo seu desaparecimento, irrompa o colectivo. Mas o sujeito não é completamente anulado; a tentativa da sua liquidação efectua-se ainda sob o signo um pouco sufocante do mesmo lirismo, que não é mais do que a consciência literária de uma cisão entre o que é e aquilo que se pretenderia que fosse: «E. M. de Melo e Castro é um *lírico* que se recusa consciente e obsessivamente»¹⁷. Daí a necessidade do recurso à máscara das palavras, a ousadia dos vocábulos trocados por números, a permanência entre o som e o silêncio de tantos poemas. Lírico pela temática, o amor e a solidão são as duas linhas de força da sua poética, e também pela presença de um «Eu» que, no entanto, adquire uma ressonância universal dado que reflecte uma outra voz a que o poeta empresta a sua:

EU	(isto)
(é)	SOU
NÓS	SOMOS
A LIBERDADE	DE EXPRESSÃO
SÓ	ONDE
TODOS	(é)
(isto)	SÃO ¹⁸

¹⁶ «Refutação Pacífica da Beleza», in *idem*, p. 19.

¹⁷ Liberto Cruz, «E. M. de Melo e Castro – Ciclo Queda Livre», *Colóquio/Letras*, 25, Lisboa, Maio de 1975, p. 81. Cf. ainda, sobre o lirismo em E. M. de Melo e Castro, João Carlos Alvim, Prefácio a *Ciclo Queda Livre*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1973, pp. 7–10; Fernando Moreira Ferreira, «O Gosto de Experimentar», *Diário Popular*, Lisboa, 11 de Novembro de 1971, pp. 12–13; António Ramos Rosa, «E. M. de Melo e Castro ou o Trabalho da Vida», *Jornal de Letras*, Lisboa, 1 de Maio de 1989, p. 5; João Rui de Sousa, «Ciclo Queda Livre ou a Palavra Dividida», *República*, Suplemento «Artes & Letras», 15368, Lisboa, 21 de Fevereiro de 1974, p. 11; e Eduardo Prado Coelho, «Com plexus», *Diário de Lisboa*, Lisboa, 13 de Março de 1969, p. 2.

¹⁸ *As Palavras Só-lidas*, ob. cit., p. 36.

O «Eu» colectiviza-se, torna-se espelho de múltiplas existências¹⁹. O sujeito textual identifica-se com uma corrente mais ampla, sendo o mediador que permite que passem, através dele, os elementos do sujeito colectivo. A linguagem poética é construída na esfera de factores transpessoais que actuam como uma força unificadora, que se cria e recria para confrontar as diversas possibilidades do fazer poético: «Só um dever de solidariedade nos leva ainda a escrever. Por si a escrita nada significa. Em si a escrita não existe. Consideremos as fases do lirismo. O eu muda-se em nós. O nós em vós. E a voz perde-se no espaço. Como então a escrita? –Tudo está fora. [...] a escrita é todos»²⁰. O «Eu» não se opõe antinomicamente ao outro, à sociedade. A subjectividade, «capacidade do locutor de se colocar como sujeito»²¹ dentro da realidade do discurso, no exercício linguístico, não é o termo único e solitário que contraria o real colectivo, mas «é numa realidade dialéctica englobando os dois termos [o «Eu» e a sociedade] e definindo-os pela relação mútua que descobrimos o fundamento linguístico da subjectividade»²². A subjectividade não nega o colectivo, ela transporta-o consigo, porque ela é uma mas plural, num movimento dialéctico que se faz e refaz constantemente:

Una e plural a voz é nossa
Quem ouvir apenas a contradição
não saberá nunca medir
um corpo inteiro – ler.

Porque a contradição
é a comum regra da dialéctica
e o salto que nos iguala no voo
é a unidade comum

¹⁹ E. M. de Melo e Castro estabelece que um dos valores concorrentes para a formação da Poesia Experimental é o conceito de «inconsciente colectivo» de Jung («Valores Concorrentes para a Formação da Poesia Experimental», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, ob. cit., p. 14). Para Carl G. Jung, a poesia é o resultado de impulsos obscuros, de «visões primitivas», e o poeta é apenas o mediador que permite que passem, através dele, os elementos do «inconsciente colectivo» (*Word and Image*, Princeton, Princeton University, 1979, p. 103). Cf. Manuel Frias Martins, «As Palavras Só-lidas de E. M. de Melo e Castro», in *Sombras e Transparências da Literatura*, Lisboa, INCM, 1983, p. 63.

²⁰ E. M. de Melo e Castro, *In-novar*, ob. cit., pp. 9, 10.

²¹ Emile Benveniste, *Problèmes de Linguistique Générale*, vol. I, Paris, Gallimard, 1974, p. 259.

²² *Idem*, p. 260.

do fragmento que somos – ver²³.

O lirismo transforma-se pela reflexão sobre a palavra e o seu emprego, pela capacidade de tentar sempre uma nova linguagem e por uma disponibilidade lúcida para essa invenção²⁴. Nos textos poéticos de Melo e Castro, uma voz, de certo lírica, permanece, mas, em vez de um bloco pessoal e confessionalista, o poema é um espaço trabalhado por onde passam as múltiplas vozes que o potenciam. A poesia é uma reflexão de todos, de todas as classes e de todas as coisas. É um comprometimento com as próprias coisas e com os seus utentes mas sem prevalências e isento de um carácter unívoco. A palavra é tratada como objecto, o discurso é revelado como um processo material e a subjectividade descentra-se para que se torne colectiva, para assim se objectivar. O sujeito poético surge na e pela escrita, é um efeito da escrita, que sente os vocábulos a comandarem o processo construtivo textual: «Escrever foi sempre para mim um modo de sentir. Sentir a escrita. Sentir o texto. Sentir as forças que se condensam no texto e que fazem dele um objeto autónomo, distinto de mim próprio»²⁵. O sujeito poético, metatexto que se entrelaça e desentrelaça, torrente difusora de sentidos, desvia-se do centro produtor, em direcções múltiplas e / ou contrárias que instauram a dúvida, o murmúrio do indizível, o «reflexo sonoro da elipse»²⁶:

²³ «Da Síntese», in *As Palavras Só-lidas*, ob. cit., p. 25.

²⁴ Mas este carácter experimental não impede o surgimento do subjectivo, uma vez que, como diz Adorno «Em todos os casos e na medida em que os procedimentos experimentais [...] se encontram apesar de tudo organizados subjectivamente, é quimérica a crença segundo a qual a arte se esquivaria através deles à sua subjectividade e se tornaria verdadeiramente o Em-Si, que ela não faz mais do que simular» (ob. cit., p. 37).

²⁵ E. M. de Melo e Castro, *O Próprio Poético*, São Paulo, Quíron, 1973, p. 2.

²⁶ E. M. de Melo e Castro, «Corpos Radiantes», in *Trans(a)parências*, ob. cit., p. 382. Cf., sobre «Corpos Radiantes», Isabel Margarida Duarte, «Corpos Radiantes», *Colóquio/Letras*, 76, Lisboa, Novembro de 1983, pp. 75–76; José Alberto Marques, «Herberto Helder e Melo e Castro: Uma Leitura Pedagógica», *O Ponto*, Lisboa, 17 de Junho de 1982, p. 24; Manuel Frias Martins, *10 Anos de Poesia em Portugal – 1974/1984. Leitura de uma Década*, Lisboa, Caminho, 1986, p. 84; e Eunice Ribeiro, «Experiências Poéticas com ‘Corpos Radiantes’», *Diacrítica*, 3-4, Braga 1988/1989, pp. 263–279. Escreve esta autora: «esta experiência poética de Melo e Castro corresponde, afinal, a um inquirir da linguagem de modo a re-inventá-la, impossibilitando-a para a tornar possível, isto é, comunicante; [...]. Rompidas as fronteiras do código linguístico, a palavra surge como ‘corpo radiante’, como fonte de emanações, e a poesia torna-se um exercício de liberdade no qual autor e / ou leitor se comprometem [...]» (*idem*, p. 279).

[...]

O texto. eu. um equívoco vago. incerto e tom. um aqui vago de sub. de sujeito. de subjectivo alvor. que mais próximo é. que nada de reflexos se entoa no texto. tom. uma pálida ideia. o longe descentrado. o eu irrompe pelas malhas caídas do tecido inconsútil. mas é desrevelado. fotograficamente. pelas negas. não há directo alvir ao tom do texto. a superfície nega. mas ele está subjecto na abjecção do método. modelo de desdizer-se intacto. dialéctico. zero contrariado.

O texto. escolhe o acaso. ou a regra. o texto escolhe o dono. ou o nega. o texto faz o texto ou a cega cegueira do sentido. o texto é eu e não. máscara. pele. cibernético estender da face sobre a face. inerte de volumes e ventos. faca. o texto-olhos de muitas energias. as orgias. as órbitas. as urbes. os abutres do centro produtor da leitura. a voragem. a viragem. a viagem. o nós. om²⁷.

A linguagem volta-se sobre si própria e representa duas funções simultâneas, a de sujeito e a de objecto, concretizando-se em fluxos verbais diversos. Ela é essencialmente a pesquisa e a experiência de si mesma, mantendo-se constante o seu esforço libertário e heurístico.

A poesia de Melo e Castro, comprometida com uma prática textual que se recusa a fazer da linguagem poética o veículo de expressão de um falso «Eu» submetido ao espartilho lógico-linear dos discursos bem comportados, insere-se num movimento crítico, transgressor e criativo que busca a objectivação e a textualização do poético, a experimentação das potencialidades da palavra enquanto signo-objecto, a produção de textos nascidos da reoperação lúdica e dinâmica das componentes materiais e conceptuais da linguagem. Acção empenhada em desenredar e estilhaçar a ordem dos discursos correntes, mas, ao mesmo tempo, gesto construtivo e renovador, a prática textual de Melo e Castro alimenta-se desta contradição básica, na tentativa de, através da reavaliação desintegradora / recriadora do passado, operar dialecticamente a construção do texto novo que traga a perspectivação de um futuro diverso. Desnudar, pôr a nu «o nada sobre que se funda a linguagem»²⁸ mediante o exercício das múltiplas formas do dizer, em que se procura testar a resistência signifiante e significativa das palavras²⁹ enquanto materi-

²⁷ E. M. de Melo e Castro, «Text.OM», in *Trans(a)parências*, ob. cit., 382–383.

²⁸ E. M. de Melo e Castro, *Círculos Afins*, ob. cit., p. 7.

²⁹ Defende Ana Hatherly sobre o trabalho poético de E. M. de Melo e Castro: «Da ‘Queda Livre’ à ‘Resistência das Palavras’ a trajectória da obra de Melo e Castro surge como o salto arriscado que um homem cumpre ao lançar-se no espaço do texto, em que resiste e deve resistir. Testa-

ais da experimentação violenta e sistemática a que o autor as sujeita ao realizar a pesquisa morfológica, fonética, sintáctica e semântica a que se cometeu:

[...]
 inaugural senil somisolência
 variante incontida filoxera
 subtil tecitura texto breve
 sondifundo perfume omniausente
 inaudível acorde imastigável
 contundente intacto cortar
 acordar para onde para aquém
 onde lá é cá ou já será
 o que passa varrendo variante
 do praticável impotente olhar
 onde as formas são setas cervicais
 incertas inconformes oculares³⁰.

O que é pretendido por Melo e Castro é fazer do exercício textual uma prática corrosiva³¹, em que os modelos são reinventados, testando-se a sua resistência pelo exercício de um golpe transgressor que os destrói para os «in-novar». Mas também, numa atitude de redescoberta, a recuperação criadora de textos de poetas como Camões que, devido à crítica impressionista e patriótica, se tinham petrificado. Em *Re-Camões* (1980), Melo e Castro tenta recuperar o que torna Camões poeticamente imortal e excepcionalmente moderno: a sua consciência da linguagem, a sua consciência criadora. A prática textual de Camões, pelo seu trabalho sobre o material verbal, aproxima-se da Poesia Experimental, o que leva E. M. de Melo e Castro a declarar a escrita camoniana como consentânea com os objectivos experimentalistas:

Escrita [...] em que nos reconhecemos como num espelho diverso de possibilidades perdidas. E, [...], no ritmo, na distribuição das vogais, na formação da frase, nas fi-

-se a 'resistência das palavras' mas também, implicitamente, 'a resistência pelas palavras'» («Melo e Castro: A Experiência Crítica da Poesia», in *Círculos Afins*, ob. cit., pp. 9–10).

³⁰ «Identities», in E. M. de Melo e Castro, «Resistência das Palavras», in *Trans(a)parências*, ob. cit., pp. 256–257.

³¹ Defende Maria Irene Ramalho de Sousa Santos que a produção textual de Melo e Castro se propõe como uma «desagregação do *logos* poético» («As Palavras Só-lidas», *Colóquio/Letras*, 62, Lisboa, Junho de 1981, p. 81).

guras de estilo, reconhecemos a materialização de um código que sabemos nosso. O código de uma clara transcendência que em português se pode dizer, como ele o diz, e se pode ler, como nós o lemos. [...] trabalho de linguagem é do que se trata. Linguagem cujo poder se funda não na magia obscura do verbo, mas na clareza de uma língua que em metamudanças se forma e em plurilíngua de pluricontinentes se pratica. Língua e escrita que em Camões deu o grande salto e antecipadamente ganhou a sua síntese³².

Re-Camões, na linha da recriação e da reintegração do passado para alcance de novas formas, é um exercício de leitura e tradução plurais em que se inscrevem duas organizações textuais, duas experiências poéticas com uma distância tetrassecular, traçando uma recta diferencial com um ponto comum: o fazer poético como *engenho e arte*³³. Melo e Castro lê em Camões uma consciência da linguagem, vendo nele a antecipação de alguns dos processos poéticos da modernidade, e propõe-se traduzir, experimentalmente, os meandros dessa invenção projectando-os no presente e criando o novo. *Re-Camões* define-se como diálogo destrutivo-constructivo que testemunha a sua intervenção crítica na memória literária. Exemplo de máxima desintegração do modo operativo camoniano é o texto «Metamudanças da Morfose»³⁴, manifestação da temática e das formas de expressão estética do autor quinhentista. «Metamudanças da Morfose» perverte esse Camões lugar-comum, para, através de um processo desconstrutivo, se aproximar apenas indicialmente do texto original: «o homem regressa. o homem parte. o homem rememora. [...] O amador sabe que não / é amado: ama. [...] Nada se transforma / tudo se perde»³⁵. Os elementos de recuperação são minimizados: do soneto camoniano «Transforma-se o amador na coisa amada»³⁶, é retomado apenas o primeiro verso, ele próprio fragmentado em vocábulos que se difundem noutra disposição pelas combinações de Melo e Castro. «O amador», «a coisa amada», «Nada se transforma / tudo se perde» – numa referência cruzada de Camões e de Lavoisier, Melo e Castro produz um texto duplamente transgressor: Camões, desfigurado; Lavoisier, desordenado. Desfiguração e desordenação do sentido proposto pelo texto inicial, sendo, no entanto, através desses vocábulos, fragmentos desagrega-

³² *Re-Camões*, Porto, Limiar, 1980, pp. 44–45.

³³ Termos utilizados por Baltasar Gracián no seu tratado *Agudeza y Arte de Ingenio* (1642).

³⁴ *Re-Camões*, ob. cit., pp. 35–39.

³⁵ *Idem*, pp. 37–38.

³⁶ Luís Vaz de Camões, *Sonetos de Camões – Corpus dos Sonetos Camonianos*, Braga, Barbosa & Xavier, Editores, 1980, p. 68.

dos textualmente, que o leitor fecha o círculo dessa pesquisa memorial, re-citando o texto todo.

Um dos objectivos desta releitura do texto camoniano é o de retomar o traçado maneirista de sua escrita, para o inserir, e assim o tornar reconhecível, no presente neobarroco da prática poética em Portugal. Fruto de um corte sincrónico operado na diacronia da poesia portuguesa, *Re-Camões* traz à tona, pelo exercício da metalinguagem, a prática textual do poeta, ou seja, exactamente o que permite incluir, no mesmo presente de produção, a poesia camoniana e a Poesia Experimental portuguesa. *Re-Camões* surge, assim, como a recriação da dialéctica camoniana ao nível de uma escrita que se pretende em diferença, isto é, uma escrita que, ao contrário da exploração clássica (e neoclássica) da frase, investe na exploração da palavra, sugerindo uma proximidade do fazer poético camoniano e experimental. Melo e Castro questiona-se:

[...]
Camões, mas que Camões é este
que nos marca?³⁷

e faz confluír as linhas experimental com as da cultura camoniana, com o que esta representa de novidade. O texto de E. M. de Melo e Castro é, pois, uma construção a partir de uma escrita sedimentada na tradição que aponta para um futuro em que se inscreve a Poesia Experimental: «a escrita de Camões é uma escrita moderna nos seus parâmetros textuais e [...] por isso ela não cessa de exercer um renovado fascínio de leitura e de estímulo à escrita. Fascínio e estímulo que se manifestam também nas possibilidades comparativas que nos propõe, com o nosso próprio tempo e Projecto de escrita»³⁸.

A prática da escrita de Melo e Castro significa também uma questionação dos códigos interditos que certa cultura embalsamou ou condenou ao silêncio. Em *Cara lh'amas* (1975), o poeta experimenta não só a língua, mas também a história, a sociedade, a leitura e o leitor, pela exposição de uma linguagem erótica, des-

³⁷ «Testemunho Incontestado», in *Re-Camões*, ob. cit., p. 11.

³⁸ *Projecto: Poesia*, Lisboa, INCM, 1984, p. 241. Cf., sobre *Re-Camões*, Maria dos Prazeres Gomes, «Re-presentação Camoniana: Tradu(i)ção Experimental em *Re-Camões* de Melo e Castro», *O Diário*, Lisboa, 5 de Junho de 1983, pp. 6–7; Manuel Frias Martins, «*Re-Camões* de E. M. de Melo e Castro», in *Sombras e Transparências da Literatura*, ob. cit., pp. 66–68; e Manuel Simões, «*Re-Camões*», *Colóquio/Letras*, 68, Lisboa, Julho de 1982, p. 79.

complicada e descomplexada, que permite a experimentação do lúdico bem como do corpo (tanto o físico como o linguístico) sem peias de vocábulos amordaçados: «Porque as coisas têm os seus nomes [...]. As coisas existem e são chamadas pelos nomes que lhes damos. Assim, tal e qual com os órgãos e as partes e os actos sexuais»³⁹. *Cara lh amas* é um trabalho de diagramação (ou de ideograma) tanto visual como sintáctico-semântica de termos relativos ao corpo, ao sexo e ao exercício de ambos, e pretende ser um conjunto de textos que «são eles próprios uma prática erótica da linguagem»⁴⁰, e que incluem «um prazer específico de liberdade vocabular, de mistura com um humor / ironia / sarcasmo, ao modo de um espelho desmistificador oferecido ao leitor para a sua (dele / nossa) liberdade e sorriso»⁴¹:

HOMENAGEM AO POETA⁴²

almaminha
almaminha
almaminha
almaminha

são turba mas
turva mas são
mas truta são
soma truz ão
masão bar tu
barão mar só
são barbas cu
são turvo ar
truque mas são
masturbação⁴³.

³⁹ E. M. de Melo e Castro, *Cara lh amas*, Lisboa, Afrodite, 1975, p. 10. Escrito antes do 25 de Abril de 1974.

⁴⁰ *Idem*, p. 15.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Idem*, p. 37.

⁴³ «Autópsia», in *idem*, p. 54.

Cara lh amas vive da produção, sem reticências, de textos que documentam, ao mesmo tempo, a confrontação com um código de sinais malditos e a descoberta fecunda da força corrosiva e libertadora desse mesmo código. Toda a palavra da Poesia Experimental é, pelo facto de se dar como objecto, pelo facto de se presentificar tridimensionalmente, uma palavra erotizada, e o jogo experimental que se faz com ela tem também uma carga erótica, porque se manuseia e distorce, pelo puro prazer, os vocábulos numa orgia inventiva. O aspecto físico da palavra reflecte-se nela, que funciona, por sua vez, como imagem do corpo verbal.

A Poesia Experimental, e o trabalho de Melo e Castro inserido nela, pretende fazer do exercício textual uma prática cáustica, empenhada em desnudar o potencial do signo que o convencionalismo das palavras e a autoridade dos discursos institucionais ocultam. Procura-se nas palavras uma disponibilidade significativa ou uma abertura alcançada pela sua decomposição:

Explora-se na própria palavra a circunstância de ela nos fornecer um aparente contexto verbal que lhe é interior, capaz de propor inesperadas formas de refração que, se interrompem a sequência da frase pela criação de ângulos que nos conduzem a novas palavras, lhe facultam, em compensação, múltiplos caminhos de descoberta quanto às possibilidades do dizer que há nesses termos emergentes⁴⁴.

O experimentalismo problematiza a questão das formas herdadas, e propõe a escrita como espaço de criação de sinais e estruturas⁴⁵. Exercendo uma ironia sobre a ditadura da palavra institucionalizada, Melo e Castro interroga o poder do vocábulo e das formas que, uma vez desfeitas e desarticuladas, retiradas da sua função habitual, participam fragmentariamente na formação de novas palavras promotoras de um outro tipo de estrutura ou modo de organizar o texto: «Melo e Castro anda na sua, isto é, na estrada à procura da palavra, das palavras, da noção exacta do acto de dizer, informar, o todo, o muito, o nada, o vazio, o.»⁴⁶. Para isso re-

⁴⁴ Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo & Vanguardas*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1992, p. 212.

⁴⁵ Escreve Pablo del Barco: «Realiza-se uma destruição dos elementos e das formas clássicas da poesia tradicional. Diríamos: do soneto ao verso, à palavra, à letra; daqui ao 'novo poema'. É esta a razão da modernidade. O que produz, em definitivo, a incomodidade e o desassossego da chamada poesia experimental» («Color y Movimiento en la Creación Poética», in AAVV, *Encuentro con la Poesía Experimental*, s/l, Euskal Bidea, 1981, p. 46).

⁴⁶ José Alberto Marques, «Textos de Análise Crítica (Melo e Castro)», art. cit., p. 19. Ainda sobre a prática desarticuladora da linguagem realizada por Melo e Castro, cf. Eurico Gonçalves,

flecte sobre a poesia, praticando-a para poder exercer, de dentro, uma crítica que se afirma como transgressão, já que só esta pode constituir o modo de ser do texto destinado a sobreviver enquanto metalinguagem dilaceradora / recriadora dos discursos já feitos e das formas esgotadas⁴⁷. A obra poética de E. M. de Melo e Castro constitui uma prática que questiona as formas e as estruturas da linguagem através de um exercício de dissecação e de dissolução efectuado sobre elas. O objecto verbal debate-se agonicamente mas sobrevive, transformado e renovado, e potenciando novas transfigurações metamórficas.

Poligonia do Soneto (1963) surge como acto transgressor sobre a forma e a temática convencionais do soneto, submetidas a um gesto paródico ao mesmo tempo desfigurador e desmistificante. O modelo do soneto perde a rigidez marmórea a que foi condenado pela cultura que o assimilou, é arrancado da petrificação para ser transformado em material polivalente, poligonal, que põe em causa a univocidade debilitante do poder que o transformou em norma. Em *Poligonia do Soneto* questiona-se tanto a tradicional temática subjectivista do soneto como a rigorosa arquitectura lógico-sintáctica do género, construída, segundo a lição clássica, de teses e antíteses, de provas e contraprovas, destinadas a sustentar a conclusão ou chave de ouro. O subgénero soneto, pela sua rigidez estrutural, constitui objecto magnético para a destruição experimentalista, e Melo e Castro vê nele uma forma arcaizante que apela a um exercício transgressor e a uma desmontagem semântico-estrutural dessa organização formal tradicionalmente aceite pela cultura. Através da pesquisa e da destruição criativa de uma estrutura clássica, Melo e Castro evidencia a necessidade de construção de novas formas. O soneto foi sempre um significativo conceito formal, apelando aos poetas de todas as línguas e de todas as épocas, mas tornou-se uma forma pétrea, sacralizada pela cultura institucional. A utilização e a subversão dessa estrutura empreendida por Melo e Castro significa, por um lado, a afirmação do seu poder atractivo, e, por outro, a vontade de revolucionar, por dentro, o sistema sonetístico:

«Escrita Escrita – Ideogramas e Anagramas», *República*, Suplemento «Artes & Letras», 15228, Lisboa, 6 de Setembro de 1973, p. 13.

⁴⁷ A poesia de Melo e Castro afirma-se como um esforço conciliador entre a destruição das estruturas tradicionais e a construção de novas formas. Cf. Teresa Horta, «Ciclo Queda Livre», *Expresso*, Lisboa, 25 de Agosto de 1973, p. 6; Maria dos Prazeres Gomes, «Uma Leitura Possível de: 'Uma Chama não Chama a mesma Chama'», in *Círculos Afins*, ob. cit., 1977, p. 205; e António Ramos Rosa, *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real – II*, Lisboa, Arcádia, 1980, p. 111.

O certo é que a aceitação da *disciplina* do soneto [...] por esses poetas de vanguarda⁴⁸ não implica uma sua sacralização, e consequentemente da parte deles uma subordinação aos esquemas da cultura de que a *ordem* do soneto seria um reflexo; antes muitas vezes significa precisamente uma forma de minar o sistema e, assim, dessacralizá-lo por dentro⁴⁹.

⁴⁸ Entre eles, Fernando Martinho refere E. M. de Melo e Castro.

⁴⁹ Fernando J. B. Martinho, «Uma Leitura dos Sonetos de Jorge de Sena», in *Estudos sobre Jorge de Sena*, Lisboa, INCM, 1984, p. 173.

O soneto

*Un soneto me manda hacer Violante,
que en mi vida me he visto en tal apierto:
catorze versos dicen que es soneto,
burla burlando van los tres delante.
Yo pensé que no hallara consonante,
y estoy a la mitad de otro cuarteto:
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los quartetos que me espante.
Por el primer terceto voy entrando
y aún parece que entré con pié derecho,
pues fin con este verso le voy dando.
Ya estoy en el segundo y aún sospecho
que estoy los trece versos acabando.
Contad si son catorze, y está hecho.*

Lope de Vega, «Soneto a Violante»

Importado do italiano *sonetto*, proveniente do antigo provençal *sonet*, que designava uma espécie de canção ou de poema destinado a ser cantado e dividido em estâncias iguais, o termo «soneto» deriva de «som», o que provocou, nos seus primórdios, uma não completa clarificação sobre o valor do vocábulo. De facto, devido ao seu parentesco etimológico com «som», a palavra «soneto» foi aplicada indiscriminadamente a qualquer tipo de balada¹. Os primeiros sonetos foram escritos na Sicília, por Giacomo de Lentino, notário do imperador Frederico II, que terá procurado a sua inspiração nos ritmos da poesia popular. Assim, é da criação popular que surge a mais antiga estrutura do soneto: *abab / abab // cdc / dcd*².

A essência do soneto é a relação assimétrica entre a oitava e o sexteto. Esta estrutura bipartida parece resultar de uma exigência prosódica. As oito linhas da

¹ Cf., sobre a origem do soneto e sobre a sua relação primordial com a música, Pedro Pablo Paredes, *El Soneto en Venezuela*, Caracas, Biblioteca Popular Venezolana, 1962, pp. 7–9.

² Cf. Anne Robin, «Une Innovation Sicilienne», in AAVV, *Les Metamorphoses du Sonnet*, Paris, Le Cri, 1999, pp. 3–15.

rima aberta (*abab / abab*) produzem uma espécie de compasso musical que justifica a repetição. Mas esta iteração é, no entanto, interrompida pelas seis linhas que se seguem, que, embora mantendo a rima alternada, trazem novas terminações e precipitam o soneto para a sua conclusão³.

É com Francesco Petrarca, no século XIV, na obra *Il Canzoniere*, que o soneto alcança a sua forma definitiva: dois quartetos decassilábicos de rimas opostas fixas (*abba / abba*) e dois tercetos também decassilábicos de rima variável. São três os esquemas de rimas dos tercetos preferidos por Petrarca: *cde / cde*, *cdc / dcd* e *cde / dce*⁴.

Sá de Miranda, ao regressar de Itália, em 1526, divulgou o género em Portugal, mas não sem grandes dificuldades. Os metros peninsulares ofereceram séria resistência à adopção do *estilo novo*. A tentativa de introdução da nova estrutura métrica na Península Ibérica, por parte do Marquês de Santillana, em 1444, ficara praticamente sem eco. Em Portugal, pode-se falar de uma renovação da sensibilidade poética nos textos do Cancioneiro Geral por via de Dante e de Petrarca, mas não de renovação dos metros nacionais. Os obstáculos a vencer por Sá de Miranda – tentativas de harmonização de princípios opostos, dificuldade em abandonar cânones aceites e autorizados por uma longa tradição, prudência na inovação – parecem revelar-se nos seus textos em que, apesar de se notar um gosto pelo decassílabo heróico (acentuado na 6.^a e na 10.^a sílabas) e pelo decassílabo sáfico (acentuado na 4.^a, na 8.^a e na 10.^a sílabas), o poeta cai frequentemente na utilização do verso de arte maior (hendecassílabo acentuado na 2.^a, na 5.^a, na 8.^a e na 11.^a sílabas). Forçando sobre o hendecassílabo peninsular um metro novo – o da nova rima toscana –, tão diferente na sua estrutura rítmica, Sá de Miranda nem sempre o conseguiu de forma perfeita, o que denota, no próprio introdutor das métricas italianas, a resistência à penetração de novas técnicas rítmicas e prosódicas: o soneto pré-camonianiano é, assim, pouco hábil, ressentido-se da pouca mestria com que os poetas manejavam o novo decassílabo⁵.

³ Michel Paoli, «Essence et Cadence du Sonnet Italien des Premiers Siècles», in *idem*, p. 44.

⁴ Cf., sobre o soneto petrarquista, Jorge de Sena, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 28; e *A Estrutura de «Os Lusíadas»*, Lisboa, Portugália Editora, 1970, pp. 219 e 293.

⁵ Cf., sobre os primórdios do soneto em Portugal, Álvaro Júlio da Costa Pimpão, «O Soneto ‘O Sol É Grande...’», *Biblos*, 14, Coimbra, Faculdade de Letras de Coimbra, 1939, pp. 26–29; Jorge de Sena, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, ob. cit., pp. 28–32;

É com Camões que o subgénero surge em toda a sua perfeição⁶. De facto, o poeta manuseia com toda a facilidade o decassílabo, imprimindo o novo ritmo de forma precisa e musical. Formalmente, o soneto camoniano segue as regras dos modelos italianos: consta de catorze decassílabos (cadência 6-10, ou, menos frequentemente, 4-8-10), geralmente graves, e ordenados em quatro estâncias, duas quadras com as rimas opostas *abba / abba*, que precedem dois tercetos que rimam, por ordem de preferência, segundo quatro esquemas: *cde / cde*, *cdc / dcd*, *cde / dce* e *cdc / cdc*, seguindo de perto a ordem preferencial de Petrarca⁷.

Em Inglaterra, o soneto foi introduzido em 1527 por Thomas Wyatt. A forma mais corrente na época isabelina, e que passou a ser conhecida por «soneto inglês», é composta de três quadras, com rimas alternadas, seguidas de um dístico. O esquema rimático preferido é o seguinte: *abab / cdcd / efef // gg*. Esta estrutura de rimas constitui uma subversão em relação à norma italiana. Shakespeare adoptou este esquema, que apresenta uma maior facilidade em relação ao italiano, visto que, ao passar de uma quadra para outra, são colocados dois pares de novas rimas. O soneto termina com uma rima diversa das anteriores. Em nenhuma parte do poema o poeta é obrigado a encontrar mais do que duas palavras que rimem entre si. Dada a dificuldade de encontrar rimas em inglês, os poetas isabelinos estabeleceram uma estrutura diversa da italiana nos seus sonetos, fazendo-os com sete rimas em vez das quatro rimas originais. Mas a maior flexibilidade rimática não é a diferença mais importante entre a forma inglesa e a italiana. Mais relevante é a divergência de efeito provocada pelas proporções de oito para seis e de doze para dois, particularmente no fim do soneto, onde o dístico faz parecer o soneto inglês, de certa forma, epigramático⁸.

O soneto surge em todas as épocas. Encontra-se no barroco, que faz dele um verdadeiro objecto engenhoso, com inúmeras espécies e exercícios de agu-

Agostinho de Campos, *Estudos sobre o Soneto*, Coimbra, Biblioteca da Universidade de Coimbra, 1936, p. 8; e António Cândido Viana de Queirós, *Subsídios para o Estudo de Alguns Aspectos Métricos dos Sonetos do Século XVI*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1950.

⁶ Cf. Jaime Rebelo, *A Harmonia na Versificação Portuguesa: Análise de Alguns Sonetos Camonianos*, Lourenço Marques, Tipografia Minerva Central, 1948, p. 15.

⁷ Sobre os esquemas rimáticos camonianos, cf. Jorge de Sena, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, ob. cit., pp. 52–57 e 145–146; e *A Estrutura de «Os Lusíadas»*, ob. cit., p. 219.

⁸ Cf., sobre o soneto inglês, John Fuller, *The Sonnet*, London, Methuen & Co, Ltd, 1972, pp. 14–26; Pedro Pablo Paredes, ob. cit., pp. 23–25; e Patrick Cruttwell, *The English Sonnet*, London, Longmans, 1966.

deza. Aparece no neoclassicismo, onde se torna uma das expressões líricas predilectas. O soneto dos poetas da Arcádia é estruturalmente correcto mas poeticamente pobre, repudiando o cultismo e o conceptismo barrocos. Com Bocage, o soneto é sonoramente eloquente pela escansão rigorosa, sem defeito, do decassílabo, pelos efeitos de pausa no corpo do verso, pela adequação das rimas ao tom do soneto, pelos contrastes de rimas e, às vezes, pelo jogo sincopado das alitera-ções⁹. O estilo sonetístico de Bocage dominou até ao aparecimento do romantismo: de maneira geral, contribuiu para tornar a prática dessa forma mais fácil, substituindo por um jogo acessível de artifícios poéticos os princípios de composição excessivamente rigorosos de Verney e as acrobacias do preciosismo seiscentista. Entre as liberdades exercidas por Bocage, destaca-se a da repetição de um verso nas quadras, quase sempre o primeiro, que aparece de novo como oitavo: trata-se simultaneamente de um recurso que elimina a necessidade de uma quarta rima e de um artifício auditivamente agradável, encerrando as matérias das duas quadras dentro de limites mais nítidos.

Desde Camões até à afirmação do romantismo, o soneto foi sempre cultivado com assiduidade e mesmo com predilecção. O primeiro e único golpe no seu prestígio foi determinado pelo gosto romântico das formas que não condicionassem as liberdades expressivas dos poetas:

[...] um engenho que respeita a sua própria liberdade, e sabe como os arrojos poéticos lhe veem incalculados, repugna forçosamente a circunscrever por força o seu poema em cento e cinquenta e quatro syllabas, divididas por quatro periodos preeestabelecidos: dois, de quarenta e quatro syllabas cada uma, e dois de trinta e tres. O soneto portanto não parece muito compatível com a índole da escola poética hodierna o que poderá em parte explicar a sua raridade¹⁰.

Com Antero de Quental, o soneto reaparece respeitando, formalmente, a organização clássica, com excepção das rimas dos tercetos, que se distribuem pelo esquema *ccd // eed*. Cada estrofe do soneto anterioriano equivale a uma unidade de sentido bem determinada, sendo constituída por períodos que se inserem escriu-

⁹ Cf. *Sonetos*, 5.^a ed., Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1975. Cf, sobre o soneto de Bocage, Hernâni Cidade, *Bocage*, Porto, Lelo & Irmão, 1936; António Feliciano de Castilho, *Tratado de Metrificação Portuguesa*, Porto, Casa de Viúva Moré, 1867, p. 116; e António Vilas-Boas, *Poesia e Música: O Neobarroco em Media Vita de Fernando Echevarría*, Porto, Faculdade de Letras, 1999, p. 73.

¹⁰ António Feliciano de Castilho, ob. cit., pp. 116–117.

pulosamente nos seus limites e que se vão «sucendo com suavidade, sem estridências»¹¹. Nas suas características rítmicas, o soneto de Antero é harmonioso e solene pelo emprego quase exclusivo do verso decassílabo heróico¹².

Os parnasianos prestaram culto ao soneto, forma estável e duradoura, com uma vitalidade inerente à sua organização estrutural, independente do conteúdo, e transformaram-no em objecto plástico e maleável, à semelhança dos materiais nobres. São introduzidas variações que tornam o soneto uma estrutura burilada e trabalhada como um objecto precioso: procura escrupulosa de rimas ricas, imprevisas, e utilização de saltos de sentido de versos para versos provocados pelo *enjambement*. Os parnasianos conseguiram modernizar o soneto, analisando-o, desmontando-o e reorganizando-o. Mantêm-se os catorze versos tradicionais, mas altera-se a disposição estrófica. A grande pausa final de cada estrofe pode deslocar-se até ao interior da estrofe seguinte, conforme ao conteúdo lógico da expressão. Assim, o ouvido surpreende frequentemente uma quintilha e um terceto, onde os olhos vêem duas quadras; uma quadra e um dístico, onde a vista encontra dois tercetos. A distribuição das duas rimas nas quadras segue tipos variados. Torna-se muito corrente o esquema *abab // abab* e a variante *abba // baab* do esquema clássico. Quanto aos tercetos, a revolução parece menos significativa, porque já anteriormente se concedia certa liberdade na disposição das rimas. O esquema *ccd // eed* passa a rivalizar com as formas clássicas. O verso típico do género continua a ser o decassílabo, no entanto aparecem sonetos em alexandrinos e em versos curtos (os chamados sonetinhos). Mesmo no interior do verso infringe-se a regularidade tradicional – a pausa final do verso é muitas vezes adiada pelo *enjambement*, enquanto a cesura clássica se atenua a favor de pausas móveis, chegando mesmo a desaparecer completamente:

Meu coração, na incerta adolescência, outrora,
Delirava e sorria dos raios matutinos,
Num prelúdio incolor, como o allegro da aurora,

¹¹ Maria Helena Nery Garcez, «Fernando Pessoa e Antero de Quental: Uma Subversão do Soneto», *Personna*, 5, Porto, Abril de 1981, pp. 10–11.

¹² Cf. *Sonetos*, 3.^a ed., Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1968. Cf., sobre a estruturação dos sonetos anteriores, Cleonice Berardinelli, «Os Sonetos de Antero: Tentativa de Análise Estrutural», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1971, pp. 6–19; e Emanuel Paulo Ramos, *Sonetos de Antero de Quental*, Porto, Porto Editora, 1978, pp. 50–63.

Em sistros e clarins, em pífanos e sinos.

Meu coração, depois, pela estrada sonora
Colhia a cada passo os amores e os hinos,
E ia de beijo a beijo, em lasciva demora,
Num voluptuoso adágio em harpas e violinos.

Hoje, meu coração, num scherzo de ânsias, arde
Em flautas e oboés, na inquietação da tarde,
E entre esperanças foge e entre saudades erra...

E, heróico, estalará num final, nos clamores
Dos arcos, dos metais, das cordas, dos tambores,
Para glorificar tudo que amou na terra¹³!

Dos parnasianos, o simbolismo manteve as inovações que facilitavam o género, rejeitando, geralmente, as que o dificultavam. A descoberta baudelaireana das *Correspondências*¹⁴ e as sinestésias propostas por Rimbaud em «Les Voyelles» suscitaram em Portugal imitações mais ou menos felizes. Mesmo Eugénio de Castro, apologista dos ritmos novos, das estrofes revolucionárias e das formas livres¹⁵, converteu-se ao cânone severo e fixo do soneto. Mas é Camilo Pessanha quem cultiva com afínco o soneto, enchendo-o de sinestésias e de ritmos aliterantes, com esquemas rimáticos muito pouco tradicionais¹⁶.

Na tentativa simbolista de aproximar a poesia da música, Pessanha segue o caminho mais difícil: podia ter preferido a utilização do verso livre, mas em vez disso escolhe a exigente e acabada estrutura do soneto. No entanto, Pessanha adopta inovações frequentes e por vezes contraditórias: desde a variação rítmica do verso ao *enjambement* (já utilizado pelos parnasianos), do esquema de rima inédito ou raro ao anisossilabismo ou aos versos heterométricos e do rebusca-

¹³ Olavo Bilac, «Sinfonia», in *Poesias*, São Paulo, Livraria Francisco Alves, 1946, p. 383. Este texto do poeta brasileiro faz parte da sua obra *Tarde*, publicada em 1919. Cf., sobre os sonetos dos parnasianos, Agostinho de Campos, ob. cit., p. 42.

¹⁴ Baudelaire prefere ao rigor formalista, imposto pela estrutura clássica, uma variedade de rimas. O soneto apresenta o seguinte esquema rimático: *abba / cddc // efe / fee*.

¹⁵ Diz Eugénio de Castro no Prefácio à primeira edição de *Oaristos*: «Este livro é o primeiro que em Portugal aparece defendendo a liberdade do Ritmo contra os dogmáticos e estultos decretos dos velhos prosodistas» (*Oaristos*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1927, p. 6).

¹⁶ Cf., sobre as preferências métricas de Camilo Pessanha bem como sobre as distribuições rimáticas nos sonetos do poeta simbolista, Bárbara Spaggiari, *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, pp. 72–87.

mento das rimas à assonância ou à rima imperfeita. A disposição serial das rimas é muito variada. Na primeira quadra predomina o tipo *abba*, mas o número de esquemas adoptados entra em progressivo aumento a partir da segunda estrofe, até alcançar a máxima diversificação na parte final do soneto. Para a segunda quadra, Pessanha prefere o esquema *cddc*, mas também utiliza os esquemas *abba*, *abab*, *baab*, *acac* e *caac*. No primeiro terceto diminui a rima *a*, enquanto as rimas *c*, *d*, *e*, e *f* se combinam entre si de vários modos: *ccd*, *eef*, *efe*, *cdc* e *dde*. Finalmente, no segundo terceto podem aparecer em várias combinações todas as rimas de *a* a *g*, com excepção da *b*, sendo o esquema preferido: *eed*. No interior do verso, que é maioritariamente o decassílabo, os acentos principais deslocam-se com uma certa ousadia em comparação com os dos tipos canónicos. Camilo Pessanha multiplica os acentos secundários, que, frequentemente, atingem a mesma importância dos principais, de tal modo que dificultam a classificação do verso. A extrema flexibilidade da escansão do decassílabo é resultado do tipo de sintaxe utilizado por Pessanha para se referir à natureza desarticulada e fluida do real. O poeta simbolista emprega assiduamente uma frase breve, interrompida e em aberto (inclusivamente no último verso, para não reconhecer a estrutura acabada do soneto), bem como períodos fragmentados, o que tem como consequência um ritmo quebrado e irregular. O verso divide-se em elementos menores, mas também é ampliado pelo emprego de encadeamentos, tão imprevistos quanto veementes, que tornam desnecessária a própria repartição estrutural do soneto. Graças a estas alterações introduzidas no corpo do soneto, que passam pela divisão do verso em unidades rítmicas menores ou pela sua ampliação através do *enjambement*, o número de sílabas exigido é alcançado ora recorrendo à elisão e à sinérese, ora pelo emprego da diérese. Máxima flexibilidade, pois, não só na escansão rítmica, mas também no cálculo silábico do decassílabo, por vezes obtido forçando as potencialidades da língua em direcções opostas. Flexibilidade e liberdade que tocam, no caso de «Fonógrafo», a autêntica irregularidade pela inclusão de um verso heterométrico. Num soneto todo em decassílabos, o último verso é dodecassílabo:

Vai declamando um cómico defunto.
 Uma plateia ri, perdidamente,
 Do bom jarreta... E há um odor no ambiente
 A cripta e a pó, — do anacrónico assunto.

Muda o registo, eis uma barcarola:

Lírios, lírios, águas do rio, a lua...
Ante o Seu corpo o sonho meu flutua
Sobre um paul, – extática corola.

Muda outra vez: gorjeios, estribilhos
Dum clarim de oiro – o cheiro de junquilhos,
Vívido e agro! – Tocando a alvorada...

Cessou. E, amorosa a alma das cornetas
Quebrou-se agora orvalhada e velada.
Primavera. Manhã. Que eflúvio de violetas!¹⁷

O modernismo recorre ao soneto para o praticar, ora com espírito, ora com génio, quando não o esquece totalmente, catalogando-o na lista das formas canónicas incompatíveis com a nova expressão poética¹⁸. Considerado como um instrumento poético anacrónico, pertencente a épocas passadas, especialmente à clássica, o soneto é objecto de interpretações e de práticas inovadoras. «Ah, um Soneto...», de Álvaro de Campos¹⁹, ilustra bem as liberdades tomadas pelo modernismo em relação a essa estrutura:

Meu coração é um almirante louco
que abandonou a profissão do mar
e que a vai relembrando pouco a pouco
em casa a passear, a passear...

No movimento (eu mesmo me desloco
nesta cadeira, só de o imaginar)
o mar abandonado fica em foco
nos músculos cansados de parar.

Há saudades nas pernas e nos braços.
Há saudades no cérebro por fora.
Há grandes raivas feitas de cansaços.

¹⁷ *Clepsidra*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1987, p. 113.

¹⁸ Cf., sobre o soneto modernista, Leo Negrelli, *Il Sonetto Portoghese – Dalle Origini ai Nostri Giorni*, Firenze, Il Fauno, 1964, pp. 187–189; e Paul Oppenheimer, *The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet*, New York, Oxford University Press, 1989.

¹⁹ Sobre a utilização do soneto por Álvaro de Campos, cf. Maria Helena Nery Garcez, art. cit., pp. 9 e 11–13.

Mas – esta é boa! – era do coração
que eu falava... e onde diabo estou eu agora
com almirante em vez de sensação?...²⁰

Se o verso utilizado é o decassílabo, bem ao gosto clássico, o respeito pela tradição estrutural fica por aí. O esquema rimático é *abab / abab // cdc / ede*, baseando-se portanto em cinco sonoridades. Mas é principalmente no aspecto do ritmo que o soneto é subversivo. O que realmente chama a atenção é o uso abundante do encadeamento: há *enjambement* em todos os versos das quadras e nos versos do último terceto. Elimina-se assim um dos preceitos mais característicos do soneto clássico, que estabelecia a necessidade de pausa em cada fim de verso. Álvaro de Campos afasta-se, pois, da harmonia cadencial característica do verso e da estrofe tradicionais ao utilizar um ritmo particular e original neste soneto. Embora este texto poético se insira no esquema métrico tradicional, o decassílabo, o ritmo criado transmite a impressão de uma sinuosidade e de uma fragmentação que o aproximam do verso livre. Mas não é apenas ritmicamente que o soneto é subversivo. Tradicionalmente lírico²¹, o soneto de Campos utiliza o lirismo de uma forma irónica. O primeiro verso parece remetê-lo para esse registo poético: «Meu coração é um almirante louco», mas, com o desenvolvimento do poema, o cunho lírico perde-se, até ao culminar do soneto com a interrogação: «[...] e onde diabo estou eu agora / com almirante em vez de sensação?...». O coloquialismo de «onde diabo» e de «esta é boa!» tem um forte cunho irónico, e dá um tom intencionalmente displicente ao soneto. O próprio título, «Ah, um Soneto...», comporta uma ironia, pois, apesar da designação de «soneto», o texto está vazado em tais termos, que a sua temática e a sua estrutura desmentem a qualificação, constituindo uma estridência, uma subversão do género. Os parêntesis do quinto e do sexto versos vêm transmitir ainda mais um cariz subversivo ao soneto. O fecho, designado classicamente por «chave de ouro», é também estranho à regra tradicional, pelo facto de negar o coração (o lirismo) do primeiro verso, para o substituir por «almirante em vez de sensação?...». Fecho, aliás, que não é conclusivo, porque comporta uma

²⁰ «Ah, um Soneto», in *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Clássica Editora, 1985, p. 271.

²¹ Sobre o lirismo como característica essencial do soneto, escreve Maria Alzira Seixo: «O soneto é uma casa poética. Em nenhuma outra forma fixa o lirismo sabe conter-se tão amoldado, tão justo na medida que o veste e tão livre nos movimentos de respiração e de gesto que lhe apontam o exterior de que é abrigo e olhar» («Os Sonetos Incompletos e Excessivos de António Ramos Rosa», *Nova*, 2, Lisboa, 1976, p. 128).

interrogação seguida de reticências, o que significa uma abertura da estrutura rígida e acabada original. Assim, o fecho deste soneto é estridente, subversivo, o que transforma todo o texto num exemplo perfeito da obra de arte dissonante tão característica do modernismo. Pelas liberdades técnicas que se permite, «Ah, um Soneto...» constitui uma subversão da estrutura sonetística ao experimentar os limites dessa forma clássica, mas afinal atraente para todos os períodos literários.

As normas tradicionais de composição do soneto recomendam que ele seja iniciado com «chave de prata» e concluído com «chave de ouro». O primeiro verso incluirá, então, uma tensão lírica que todo o poema não fará mais que intensificar até ao seu clímax no verso final. Assim, todo o texto poético fica encerrado, e é delimitado por duas linhas-fronteira bem definidas²². O soneto é, no dizer de Soropita, no prólogo à edição de 1595 das *Rimas* de Camões:

[...] uma composição de mais merecimento, por causa das dificuldades dela, assi em não admitir nenhuma palavra ociosa nem de pouca eficácia, como em haver de cercar toda a matéria dele dentro do limite de catorze versos, fechando o último terceto de maneira que não fique ao entendimento desejo de passar avante, cousa em que muitos poetas que andam nas asas da fama tiveram pouca felicidade²³.

O soneto implica um desenvolvimento progressivo do tema, em que todos os seus elementos contribuem para acentuar a sua função lírica e para manter a unidade do conjunto. A dupla repartição em quadras e tercetos constitui a essência da forma sonetística, pela relação desigual que é estabelecida entre os dois tipos de estrofe. Esta estrutura bipartida corresponde a uma construção do tipo observação seguida de conclusão, argumento acompanhado de contra-argumento. A dupla conformação estrófica (com rima correspondente) forçou os poetas a realizar um duplo desenvolvimento do tema. Este aparece mediante uma progressão determinada nas quadras e mediante outra, contrastante com a anterior, nos tercetos. A reviravolta temática depois da segunda quadra é uma artimanha do pensamento, que leva ao desenvolvimento temático do soneto da surpresa ou da convicção à sua conclusão. Assim, o soneto surge como uma forma literária com uma estrutura rígida, cons-

²² Cf. Vasco de Castro Lima, *O Mundo Maravilhoso do Soneto*, Rio de Janeiro, Livraria Freitas Bastos, 1987, pp. 54–70; Adolphe Haberer, «Pour une Sémiologie du Sonnet», in AAVV, *Les Metamorphoses du Sonnet*, ob. cit., p. 70; e Duke Cole Meredith, *The Sonnet: Its Form and Technique*, New York, Banner Press, 1939, pp. 15–37.

²³ Fernão Rodrigues Lobo Soropita, «Prólogo», in *Obras Completas de Luís Vaz de Camões*, Porto, Imprensa Nacional, 1873, p. 7.

truída como um silogismo: premissas nas quadras e conclusão nos tercetos. Este carácter conclusivo dos tercetos é reforçado pela introdução de conjunções adversativas que ocorrem frequentemente, sobretudo no segundo terceto. Como defende Alberto Pimenta: «o soneto é a forma adequada para a comunicação de um conteúdo feito de contradições, quer se trate de oposições lógicas ou de paradoxos existenciais»²⁴, e acrescenta que é por essa razão «que os grandes sonetistas da história da literatura acabam quase sempre por reduzir o modelo à função de instrumento de virtuosismo lógico ou psicológico, mediante o tratamento de temas como a compreensão e a loucura, a sensatez e o absurdo, a razão e a paixão»²⁵. Trata-se, pois, de um silogismo poético que decorre quando catorze versos, distribuídos por duas quadras e dois tercetos (ou por três quadras e um dístico, como no caso do soneto inglês), demonstram a posse firme e equilibrada de uma lógica racional decorrente da estrutura do soneto e de uma lógica estética alcançada pelo seu conteúdo²⁶. Circunscrito e balizado por um fecho essencial para a sua caracterização, o soneto parece limitar o espírito dedutivo e o pensamento criativo:

Mas o perigo do género é que primeiro a fixidez da forma e depois a sua brevidade não parecem permitir, ou pelo menos, não favorecem o desenvolvimento dos grandes pensamentos. Além disso... o último verso do soneto, ao fechar o quadro ou a expressão da ideia, limita-a, enquadra-a e geralmente fecha assim os horizontes que as primeiras quadras tinham entreaberto. [...] nas rígidas proporções do soneto não nos sentiremos sufocar como o «daímio» no seu corselete ou antes na sua prisão de bronze? E, não tendo como ele um leque para se refrescar... nós respiramos dificilmente²⁷!

Albrecht Schaeffer vê no soneto um triplo paralelismo: a primeira quadra é paralela à segunda, o primeiro terceto é paralelo ao segundo, as duas quadras são paralelas aos tercetos. Os dois primeiros paralelismos justificam-se, na medida em que a segunda quadra repete, rematando, desenvolvendo ou aprofundando, o sentido da primeira; com os tercetos, surge novo conteúdo, ou, pelo menos, uma contra-argumentação ao tema desenvolvido nas quadras, que é aprofundada no segundo terceto. O terceiro paralelismo ocorre pela fusão do conteúdo das quadras

²⁴ *O Silêncio dos Poetas*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1978, p. 153.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Sobre a estrutura silogística do soneto, cf. *ibidem*; Pedro Pablo Paredes, ob. cit., p. 41; e John Fuller, ob. cit., pp. 2–3.

²⁷ Ferdinand Brunetière, *L'Evolution de la Poésie Lyrique en France aux XIX^{ème} Siècle*, vol. II, Paris, Hachette, s/d, p. 203.

com o dos tercetos, numa espécie de identificação culminada pelo décimo quarto verso. O fecho do soneto completa a matéria indicada no primeiro verso, desembocando, portanto, o fim no princípio, o que constitui um fenómeno geométrico de quatro paralelas que se fecham em círculo²⁸. August Schlegel, por sua vez, considera o soneto como uma construção geométrica, concebendo a quadra como o polígono quadrado e o terceto como um triângulo²⁹. Já Agostinho de Campos, que afirma que o soneto não é composto por duas quadras e dois tercetos mas por uma oitava e por uma sextilha, interpreta esse género como «a justaposição, bem colada e coesa, de uma octógono e de um hexágono»³⁰. Estas concepções parecem ver a estrutura sonetística como uma construção matemática e geométrica, estabelecendo que o poeta que a realiza se torna, «ao mesmo tempo, não só músico, mas geómetra, engenheiro, arquitecto, e ainda mais: perito nas artes militares da táctica e da estratégia»³¹. De facto, pela sua estruturação formal e pelo seu desenvolvimento temático, o soneto é uma proporção, uma relação entre dois tipos de estrofes que se dispõem simetricamente e se conformam entre si. É esta uma das razões que fez desse género um sobrevivente a todas as épocas e correntes literárias³². A resistência desta arquitectura estrófica, a mais de seis séculos e a múltiplas experimentações, não se compara com nenhuma das outras formas versificatórias. Existe, realmente, um número de formas que também têm uma longa história, mas não tiveram uma vida contínua, já que houve períodos em que desapareceram para ressurgir mais tarde. O soneto permanece não inalterado mas resistente na sua forma essencial:

E passarão os anos e os anos, acabarão modas e virão modas, e esse ser criado, tão complicado e tão inocente, tão sábio e tão pueril, nada mais, em suma, do que dois quartetos e dois tercetos, continuará tendo uma voz eterna para o homem, sempre igual mas sempre nova, sempre distinta. Tão profundo como o enorme mistério da poesia é o breve mistério do soneto³³.

²⁸ Albrecht Schaeffer, *Dichter und Dichtung: Kritische Versuche*, Leipzig, Insel, 1923, pp. 160–164.

²⁹ August Wilhelm Schlegel, *The Literary Theories*, The Hague, Mouton, 1972, p. 54.

³⁰ Ob. cit., p. 37.

³¹ *Idem*, p. 60.

³² Gil Orlovitz, *Art of the Sonnet*, Nashville, Hillsboro Publications, 1961, p. 19.

³³ Damaso Alonso, *Ensayos sobre Poesía Española*, Madrid, Revista de Occidente, 1944, p.

Outra das razões que levaram à resistência deste gênero consiste na sua eroticidade latente e ambígua. A coita amorosa constitui a temática original do soneto. Nascido durante o feudalismo, que também foi o período do florescimento do amor cortês, o soneto integrava-se na lírica amorosa. Com o passar do tempo, o gênero foi empregue em vários tópicos não relacionados com o amor, contudo o soneto petrarquista não era uma forma em que qualquer assunto coubesse, mas firmemente identificada com a temática amorosa e erótica. No entanto, a assunção da sexualidade e do erotismo não era pacífica, sendo o soneto «uma forma artística grandemente neurótica reflectindo uma antítese básica entre a instituição santificada e a paixão»³⁴. Se Petrarca e Dante espiritualizaram as suas amadas Laura e Beatriz, frequentemente elevando-as a condições de perfeição não carnavais, numa afirmação de amor platónico, outros poetas assumem o desejo físico, mas considerando-o como responsável pela perda da racionalidade e do entendimento, como um prazer efémero e perdulário:

Th'expense of Spirit in a waste of shame
 Is lust in action, and till action, lust
 Is perjur'd, murderous, bloody full of blame,
 Savage, extreame, rude, cruel, not to trust.
 Injoy'd no sooner but dispised straight,
 Past reason hunted, and no sooner had
 Past reason hated as a swallowed bayt,
 On purpose layd to make the taker mad.
 Made In pursut and in possession so,
 Had, having, and in quest, to have extreame,
 A blisse in prooffe and proud and very wo,
 Before a joy proposd behind a dreame,
 All this the world well knowes yet none knowes well,
 To shun the heaven that leads men to this hell³⁵.

Aulus Celsus, um enciclopedista romano do reinado de Tibério, que escreveu sobre uma variedade de tópicos, desde a agricultura e a ciência militar até à jurisprudência, apenas sobreviveu pelas suas obras sobre medicina, através das quais foi

³⁴ G. M. Mathews, «Sex and the Sonnet», *Essays in Criticism*, II, London, 1952, p. 3.

³⁵ William Shakespeare, *The Sonnets*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 140. Cf. Roman Jakobson e Lawrence G. Jones, *Shakespeare's Verbal Art in «Th'Expense of Spirit»*, The Hague, 1970.

conhecido como médico de Cícero. O seu trabalho, desaparecido durante a Idade Média, foi redescoberto no início da Renascença, e as suas proposições médicas eram muito respeitadas. Entre elas estava a declaração: a ejaculação é o arremesso de parte da alma. Este soneto de Shakespeare parece confirmar a afirmação de Aulus Celsus. «Th'expense of Spirit in a waste of shame / Is lust in action, and till action, lust»: a luxúria é desperdício, é alimentada (quando atenuada pela acção) às custas do espírito. Mas, logo que satisfeita, é desprezada e detestada: «Injoyd no sooner but dispised straight,» e «Past reason hated as a swallowed bayt,», o que confirma a expressão latina «omne animal post coitum triste» (muito utilizada na Renascença), atribuída a Aristóteles, e que trata da tristeza pós-coito, que parece afectar todos os animais, incluindo o homem³⁶. É a este facto que «waste of shame» e todo o soneto se referem, significando que a sexualidade era assunto e objecto de uma posição dupla: desejo de afirmação, mas afirmação negativa.

Atractivo, o soneto parece exercer uma tirania, suportada mesmo por aqueles que o desvalorizam mas que, apesar de tudo, lhe prestam uma homenagem ao utilizá-lo para o estilhaçarem, para o desmontarem e o questionarem. Reconhece-se a sua natureza artificiosa, a complicação, a severidade de uma regra tirânica, dentro da qual a prática poética modernista e contemporânea procura voluntariamente inserir-se como numa camisa de forças. Tentação máxima, portanto, para o poeta, que questiona as formas tradicionais, visto que, através da utilização do género clássico por excelência, se experimentam os limites dessa forma e se providenciam verdadeiras extensões das suas capacidades. As variações impostas à estrutura justificam-se pela vontade de explorar as múltiplas potencialidades desse género tradicionalmente rígido mas contemporaneamente maleável e flexível³⁷.

A destruição sistemática do soneto, tanto da estrutura como do desenvolvimento temático, foi exemplar com as vanguardas. Trata-se de uma verdadeira contrafacção destrutiva desse sistema poético, em que os mecanismos da coerência formal e conteudística do soneto são desmontados e simultaneamente recusados. O poeta dadaísta Daniil Ivanovi Kharms, no seu texto «Soneto», não nega o

³⁶ Sobre este tema é também o soneto de Brad Leithauser, intitulado «Post Coitum Tristesse: A Sonnet» (*The Odd Last Thing She Did: Poems*, New York, OUP, 1998, p. 47), de uma época bem diferente da de Shakespeare, como se pode constatar pelas inovações incluídas no soneto: «Why / do / you / sigh, / roar, / fall, / all / for / some / hum – / drum / come / – mm? / Hm...»

³⁷ Cf. Peyton Houston, *Sonnet Variations*, Highlands, Jonathan Williams, 1962, p. 6; e Lopez Hernandez Marcela, *El Soneto y sus Variedades*, Salamanca, Colegio de España, 1998, pp. 102–109.

sentido dessa convenção, mas afirma o absurdo dessa organização estrutural através de um exercício do desenvolvimento do conteúdo, pondo de lado a sua estrutura:

Aconteceu-me uma coisa esquisita: de um momento para o outro tinha esquecido o que vem primeiro – o 7 ou o 8.

Fui ter com os vizinhos para lhes perguntar a opinião neste assunto.

Qual não foi porém o espanto deles, e o meu, ao descobrirem também naquele momento que não se conseguiam lembrar da sequência: 1, 2, 3, 4, 5, e 6 – isso ainda sabiam, mas tinham esquecido o resto.

Fomos todos ao supermercado Gastronom, na esquina da Znamenskava com a Basseinaia, e perguntámos à menina da caixa. Ela sorriu melancolicamente, tirou da boca um martelinho e disse, encolhendo levemente o nariz: «Na minha opinião, o 7 vem depois do 8 sempre que o 8 vem depois do 7».

Agradecemos à menina da caixa e saímos todos contentes. Porém, chegados cá fora e pensando nas palavras dela, tornámos a ficar tristes, por vermos que eram palavras sem sentido nenhum.

Que havíamos de fazer? Fomos ao Letniisad e começámos a contar as árvores. Mas sempre que chegávamos a 6, encalhávamos e começávamos a discutir: uns achavam que se seguia o 7, outros o 8.

Teríamos ficado um tempo enorme a discutir, se por sorte uma criancinha não tivesse caído do banco e partido os dois maxilares. Isso desviou-nos a atenção da nossa controvérsia. E assim fomos cada um para sua casa³⁸.

Daniil Kharmis faz uma citação absurda do soneto. O conteúdo do texto, pelo seu desenvolvimento, e sobretudo pelas referências numéricas que o compõem, aponta para o soneto, no entanto, a estrutura formal introduz uma contradição, já que se trata de um texto em prosa. Kharmis levanta, implicitamente, a questão: porquê uma tão desnecessária complicação, se é possível elaborar um soneto de forma muito mais simples? Claro que é legítimo questionar se este texto constitui um soneto, mas, se não o é pela forma, é-o pelo modo, pelo desenrolar do tema. Outro elemento, para além do título e do desenvolvimento temático, que aponta para soneto, é o problema levantado no texto: o que vem antes, o 7 ou o 8? E toda a dúvida que se instaura no acto de fazer a escolha. Por um lado, o soneto é a forma poética que mais vulgarmente se define por um número, o número de versos, que

³⁸ Daniil Ivanovi Kharmis, «Soneto», in Hans Richter, *Dada: Arte e Antiarte*, São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 147. Cf., sobre a desestruturação dadaísta do soneto, Alberto Pimenta, ob. cit., p. 153.

é 14. 14 é o dobro do 7, desse fatídico 7 que instala a dúvida, que interrompe a contagem. Por outro lado, o soneto, de acordo com a sua estrutura, nunca é dividido ao meio, mas, quando muito, nos 8 versos das duas quadras e nos 6 dos tercetos. Aqui aparece o 8: 6, 7 e 8 são os números que tornam evidente a insegurança exposta no soneto de Daniil Kharms.

O lettrismo, seguindo de perto o dadaísmo na sua vontade aniquiladora da palavra, tenta levar até às últimas consequências a desintegração da linguagem. Da palavra passa-se à letra: uma vez suprimido o sentido, permanece o som; dos morfemas dá-se um salto para os fonemas. Uma vez que a sintaxe tinha já sido feita em estilhaços, que o parágrafo se desarticulava, ficando irreconhecível, e que a palavra fora triturada, nada mais havia para revolucionar senão a matéria-prima, as próprias letras:

O lettrismo é a arte que aceita a matéria das letras reduzidas e como elas próprias são e que as ultrapassa para moldar com elas obras coerentes. Nem linguagem, nem poesia, nem música, o lettrismo propõe-se fazer uma síntese ao aceitar as formas, convenções e restrições com vista a ultrapassá-las. Ele recorre tanto à decomposição de palavras, às variações tipográficas, às alianças de letras, como aos processos do verso, às alianças de ritmos ou como aos temas musicais, variações, contrapontos e harmonias. Ao distanciar-se da frase explorando as componentes da letra (posição, duração, intensidade, timbre), ele tenta fazer na literatura um corte análogo àquele que o cubismo realizou com o assunto pictural³⁹.

O soneto foi também praticado subversivamente pelos letristas. Maurice Lemaître, conhecido sobretudo pelas suas obras cinematográficas, propõe a seguinte reavaliação da temática e da organização formal e linguística do paradigma:

Lakhziv alagachèr néHama néHama
Chévachôlèim slikhèkolam t'aréko
Sdamsfod nolfamé nôhamê dadurikô
Tadô tado kan kantadô déHama

Kbotz, arapolim polima machôvama
Chlam, olèkh, tirfa chdad, sgév yémin arokô
An dvèr karètzin kharitzon, haHomékô
Havar havara hahéèvara sama

³⁹ Isidore Isou, *Principes Poétiques et Musicaux du Mouvement Lettriste*, Paris, Gallimard, 1946, p. 43.

Gèmil khoritzon tédépola polémim
 NaHamène smakh sémèkhama ogamim
 Góf! Gmèdrèv gmodérèv nayabèt anaham

Orzin arzonilim apornizoôlod
 Zamakh balosmichaim koroma èrdod
 Ogalika oôHam oôHamaHa⁴⁰.

Soneto em decassílabos, cujo esquema rimático é: *abba/abba//ccd/eed*, apenas pela sonoridade se pode aproximar de um tema, aliás, apontado no título, a língua israelita.

Também no domínio da desarticulação semântica da poesia estão os sonetos de Jorge de Sena *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena*⁴¹ e três dos sonetos dos sete de *Peregrinatio ad Loca Infecta*: «Na Transtornância...», «Anflato Cuanimene...» e «Aflia Antonimera...»⁴²: «Nesses casos, a linguagem verbal e a própria linguagem poética aparecem deformadas, desintegradas ou redistribuídas, oferecendo-se como metamorfoses ou como anamorfoses só apreensíveis por uma visão estereoscópica»⁴³. O poeta pretende libertar o texto poético do sentido, apelando mais à sugestão do que ao significado⁴⁴. Os poemas tentam insinuar um clima através da sonoridade latentemente erótica das palavras. Nesses sonetos, perfeitamente de acordo com a tradição quanto ao metro e à rima, a desconstrução é realizada do lado da semanticidade pela acumulação de termos anómalos sobre-

⁴⁰ «Sonnet à Néhana d'Israel», in AAVV., *Maurice Lemaître*, Paris, Centre Pompidou, 1995, p. 79.

⁴¹ Jorge de Sena escreveu estes quatro sonetos em 1961 e publicou-os, um ano mais tarde, na revista do concretismo brasileiro *Invenção*. Os textos eram assumidos como uma «experiência» em carta do poeta inserida na mesma publicação (*Invenção*, 1, São Paulo, 1962, pp. 3–5). Os sonetos foram depois integrados em *Metamorfoses* (Jorge de Sena, *Metamorfoses* seguidas de *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena*, Lisboa, Livraria Moraes, 1963).

⁴² Jorge de Sena, *Peregrinatio ad Loca Infecta*, Lisboa, Portugal, 1969, pp. 62–63, 65, e 93.

⁴³ Luís Adriano Carlos, *Fenomenologia do Discurso Poético – Ensaio sobre Jorge de Sena*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 342.

⁴⁴ Esclarece Luís Adriano Carlos sobre o objectivo essencial dos *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena*: «[...] o projecto geral dos QSAA: subtrair a linguagem poética de fixações semânticas, por meio de um investimento na ordem do significante que reformule as articulações do conteúdo. Não se trata de pura e simplesmente destruir a linguagem, trata-se, com efeito, de adoptar uma lógica bivalente: *destruição da linguagem / criação de linguagem*» (Jorge de Sena e a *Escrita dos Limites – Análise das Estruturas Paragramáticas nos «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena»*, Porto, Faculdade de Letras, 1986, p. 24).

valorizados pela carga fônica. Mantendo a estrutura disciplinada, ordenada e clássica do soneto, Jorge de Sena propõe-se libertar os textos da tirania do sentido, preservando, no entanto, no nível temático, a tradição lírica sonetística pela evocação de uma atmosfera de erotismo e de celebração do amor:

Dentífona apriuna a veste iguana
de que se escalca auroma e tentavela.
Como superta e buritânea amela
se palquitonará transcência inana!

Que vúcios defuratos, que inumana
sussúrrica donstália penicela
às trícotas prelesta semiquela,
fissivirão bolíneos, ó primana!

Dentívolos palpículos, baissai!
Lingâmicos dolins, refucarai!
Por mamivornas contumai a veste!

E, quando proliferem as sangrárias,
lambidonai tutílicos anárias,
tão placitantes como o pedipeste⁴⁵.

A terminação de todas as palavras das duas quadras é no morfema *a*, definidor do feminino, o que coloca o soneto no campo do louvor à mulher. Todo o texto se desenvolve numa atmosfera de uma densidade erótica onde a distorção das palavras e o uso obsessivo de certos fonemas sugerem que o significado último do soneto, alcançado por uma via diferente da habitual, é o erotismo.

Já anteriormente, Jorge de Sena apresentara um interesse particular pela estrutura sonetística não se limitando a mantê-la imperturbável, mas introduzindo-lhe variações que alteravam o corpo estrutural do paradigma. *Perseguição*

⁴⁵ «Pandemos», in *Metamorfoses seguidas de Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena*, ob. cit., p. 178. Luís Adriano Carlos lembra que «No diálogo *O Banquete*, Platão, através de Pausânias, distingue dois tipos de Amor, a Afrodite celeste, uraniana, e a Afrodite popular, *pandemiana*. [...] Platão concilia assim duas tradições diferentes sobre o nascimento de Afrodite. A primeira, consagrada na *Iliada*, faz da deusa o fruto do amor excessivo e violento de Zeus por Dione. Daí a designação de Afrodite Pandemos, o ‘amor vulgar’, ou ‘amor trivial’ [...]. A segunda, difundida principalmente por Hesíodo, na *Teogonia*, representa-a como filha de Urano, a quem deve o epíteto Urânia» (*Jorge de Sena e a Escrita dos Limites*, ob. cit., p. 126). Pandemos significa «popular». A morfologia da palavra é esclarecedora: gr. *pan*, «todo», + gr. *demos*, «povo».

(1942), composto por nove sonetos e um sonetinho, combina a disciplina imposta por essa organização formal com uma prática de cariz surrealista, que era avessa a estruturas ordenadas e normativas. A obra *Coroa da Terra* (1946), segundo livro de Sena, continha a sequência de seis sonetos «Génesis» que constituem, nas palavras de Fernando J. B. Martinho, «ponto capital da sua evolução poética»⁴⁶, e que Melo e Castro considerou como fundamentais para a sua própria avaliação do soneto:

A intelectualidade da poesia de Jorge de Sena interessou-me [...] principalmente nos sonetos Génesis. Aí encontrei uma amostra do que depois vim a compreender ser muito importante para mim: que o soneto é uma estrutura e é uma unidade de tratamento da linguagem poética [...]. No meu livro 'Poligonia do Soneto' fiz experiências criadoras neste sentido, procurando uma revivificação existencial da escrita do soneto⁴⁷.

Também *As Evidências* (1955) são importantes para o poeta experimentalista pelas inovações introduzidas, sobretudo no desenvolvimento temático. O amor é um dos vectores fundamentais, como acontece no soneto clássico, contudo a descrição do amor carnal torna os textos subversivos, chegando mesmo a ser acusados de pornografia⁴⁸. Estas transformações impulsionadas pelos textos senianos permitem a Melo e Castro afirmar a descoberta «nesses sonetos de Jorge de Sena [...] da possibilidade do soneto moderno em português»⁴⁹.

Inserido também dentro da temática amorosa, está o soneto de John Updike «Love Sonnet»:

⁴⁶ «Uma Leitura dos Sonetos de Jorge de Sena», in *Estudos sobre Jorge de Sena*, Lisboa, INCM, 1984, p. 172.

⁴⁷ «Falando de Jorge de Sena», *O Tempo e o Modo*, 59, Lisboa, Abril de 1968, p. 383.

⁴⁸ Os sonetos responsáveis por esta acusação de pornografia por parte da moral salazarista são, sobretudo, os sonetos IX e X, e muito especialmente este último, em que a descrição anatómica dos amantes «não poderia deixar de chocar os pudibundos defensores do *statu quo*, que em tudo, desde a política ao sexo, viam ameaças aos pilares da *Ordem*» (Fernando J. B. Martinho, art. cit., p. 177): «Rígidos seios de redondas, brancas, / frágeis e frescas inserções macias, / cinturas, coxas rodeando as ancas / em que se esconde o corredor dos dias; // torsos de finas, penugentas, frias, / enxutas linhas que nos rins se prendem, / sexos, testículos, que inertes pendem / de hirsutas liras, longas e vazias // da crepitante música tangida, / húmida e tersa, na sangrenta lida / que a inflada ponta penetrante trila; // dedos e nádegas, e pernas, dentes. / Assim, no jeito infiel de adolescentes, / a carne espera, incerta, mas tranquila» (Jorge de Sena, «Soneto X», in *As Evidências – Poema em 21 Sonetos*, Lisboa, Centro Bibliográfico, 1955, p. 28).

⁴⁹ «Falando de Jorge de Sena», *O Tempo e o Modo*, art. cit., p. 383. Cf., sobre a subversão do soneto realizada em *As Evidências*, Fernando J. B. Martinho, art. cit., pp. 176–178; António

In love's rubber armor I come to you,

b

oo

b.

c,

d

c

d:

e

f-

e

f.

g

g⁵⁰.

Poema praticamente sem palavras, exceptuando as do primeiro verso, a sua essência é o reconhecimento bem humorado tanto do esquema rimático do soneto inglês como da sua pontuação convencional. Simultaneamente, o soneto desenvolve-se criando uma onomatopeia sincopadamente sexual.

Em 1961, Raymond Queneau manipula a estrutura sonetística e eleva-a a uma potência pela combinação e permutação dos versos que a constituem. A sua obra *Cent Mille Millions de Poèmes* é composta por dez sonetos cujos versos, através de um jogo combinatório, podem gerar 100 000 000 000 000 poemas diferentes⁵¹. Os dez sonetos concebidos por Queneau apresentam as mesmas rimas, e a sua estrutura gramatical é tal que todo o verso de cada soneto base permite a permutação com qualquer outro situado na mesma posição. Assim, para cada verso de um novo soneto existem dez escolhas possíveis. O soneto proposto por Queneau manifesta-se como uma estrutura que «faz, virtualmente, de um soneto único todos os sonetos possíveis através de todas as permutações que a respeitem»⁵².

Vilas-Boas, ob. cit., pp. 78–79; e *Fenomenologia do Discurso Poético – Ensaio sobre Jorge de Sena*, ob. cit., p. 286.

⁵⁰ John Updike, «Love Sonnet», in *Midpoint and Other Poems*, New York, Alfred A. Knopf, 1969, p. 66.

⁵¹ Raymond Queneau, *Cent Mille Millions de Poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.

⁵² OULIPO, *Atlas de Littérature Potentielle*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 68–69.

A Poesia Concreta, apesar de se opor às formas rígidas tradicionais⁵³, parece sentir uma certa atracção pelo soneto. Não se trata de recuperar, intacta, essa estrutura clássica, mas de a questionar e reformular. Como observou Mary Ellen Solt, «o movimento concreto europeu é essencialmente uma procura de um novo soneto»⁵⁴. O soneto é visto como um anacronismo, mas procura-se a criação de uma forma que, como ele, resista e atraia todos os poetas de todos os países e de todas as épocas: «O soneto era uma forma supranacional, supralinguística como o poema concreto»⁵⁵.

O soneto de Mary Ellen Solt «Moonshot Sonnet» (1964) não contém nem palavras nem letras, o seu único material verbal encontra-se no título. A referência ao género remete o texto para as regras formais do soneto petrarquista e pressupõe o reconhecimento da disposição dos signos de um modo que se aproxima de uma representação abstracta do modelo de duas quadras seguidas por dois tercetos, e o facto de cada verso (ou linha) ter cinco marcas relaciona-se com o pentâmetro iâmbico, metro preferido do soneto inglês. O texto de Solt representa uma convenção abstracta do sistema literário por meio de signos visuais. Como diz a autora: «[...] o poema é criado com o objectivo de actualizar uma forma poética fora de moda e como uma exposição do problema da procura, por parte do poeta concreto, de novas formas poéticas válidas»⁵⁶.

⁵³ Defende Haroldo de Campos em «Poesia e Paraíso Perdido»: «O lirismo anónimo e anónimo, o amor às formas fixas do vago [...] são manifestações sobejamente conhecidas desse preguiçoso anseio em prol do domingão das artes, remanso onde a poesia, perfeitamente codificada em pequeninas regras métricas e ajustada a um sereno bom tom formal [...] pudesse ficar à margem do processo cultural, garantida por um seguro de vida fiduciado à eternidade» («Poesia e Paraíso Perdido», in AAVV, *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1987, p. 33).

⁵⁴ *Concrete Poetry: A World View*, Indiana, Indiana University Press, 1970, p. 23.

⁵⁵ *Idem*, p. 54.

⁵⁶ Emmett Williams (ed.), *An Anthology of Concrete Poetry*, New York, Something Else Press, 1967, p. 231.

Moonshot Sonnet⁵⁷

```

+ - + - +
+ + + + +
+ - + - +
+ - + - +

+ - + - +
+ + + + +
+ - + - +
+ - + - +

+ - + - +
+ + + + +
+ - + - +
+ - + - +

```

A outra metade do título, «Moonshot», contém a palavra lua (*moon*), um dos se-
mas que ocorrem frequentemente em muitos dos sonetos renascentistas, mas a
palavra completa refere-se a uma actividade bem diferente da escrita lírica. Em
1964, data de publicação do poema, antes dos astronautas americanos terem ca-
minhado sobre a lua, os investigadores espaciais estavam ocupados a fotografar a
superfície lunar, e algumas dessas fotografias foram publicadas nos periódicos.
Sobrepostas às imagens, estavam marcas, aparentemente sinais de cartografia, que
são os signos que constituem o soneto de Solt. Assim, o seu texto estabelece a
ponte entre o sistema de signos utilizado pelos cientistas e a manipulação poética
que os transforma na imagem lírica da lua para os poetas. O texto é, pois, a reu-
nião de duas «culturas», tradicionalmente separadas, da consciência ocidental: a
científica e a poética.

A estrutura rígida do soneto contorce-se debaixo das múltiplas experi-
mentações a que é sujeita, mas resiste, agonicamente, às tensões impostas por es-
sas mesmas experiências. Graças à sua capacidade de evolução e de transforma-
ção de acordo com as exigências estéticas de cada época, de cada escola, de cada
tendência, o soneto permanece e actualiza-se em cada novo experimento: «A ideia
do soneto não reside fora dos sonetos singulares que a realizam, mas vive neles,
tanto mais operante e activa quanto mais original e inconfundível o soneto que a
encarna, e cada soneto singular é sempre um modo particularíssimo de interpretá-
-la e realizá-la, de modo que faz parte da sua singularidade e originalidade, isto é,

⁵⁷ Mary Ellen Solt, ob. cit., p. 242.

de seu valor artístico, o seu modo peculiar e próprio de ser soneto»⁵⁸. O modelo estrutural imposto pelo soneto clássico amplia-se, e à rigidez tradicional sucede a fluidez de um género que vai perdendo os seus constrangimentos e restrições, substituídos por outras coacções: alfabéticas, fonéticas, sintácticas, numéricas e semânticas. Trata-se de uma empresa de desmistificação dessa estrutura, que é retirada da sua aura de mistério e de inefável, e mostrada como é: «[...] objecto humano, escrito a tinta e a lápis, fabricado na máquina útil do poeta»⁵⁹. O soneto perde a fixidez originária, e, pela sua capacidade de transfiguração, torna-se objecto artístico que em si mesmo tem uma mobilidade, uma aptidão para se manifestar permanentemente novo, tomando disposições diferentes, criando continuamente o próprio espaço e as próprias dimensões, cindindo-se e potenciando-se numa vitalidade estrutural ininterrupta⁶⁰.

É dentro da linha subversora do paradigma soneto que se inscreve a obra de E. M. de Melo e Castro, *Poligonia do Soneto*. Como esclarece o seu autor:

Da análise combinatória à noção de «modelo» é um passo e entra-se na consideração cibernética da linguagem e portanto do poema. Mas, já o soneto é um «modelo». Um modelo de perfeição clássica... uma forma fechada. A noção cibernética de modelo é, pela probabilidade combinatória, de natureza aberta, até ao acaso total, até ao caos. [...] Assim, a noção clássica de modelo estático e perfeito é apenas uma petrificação ideal (e momentânea até) de um modelo cibernético aberto. Este, por isso mesmo, está muito mais perto de ser total [...] que o modelo estático (secção de ouro, etc.). [...] Estas podem ser as razões do meu livro *Poligonia do Soneto*⁶¹.

O soneto passa a ser não já uma organização estável, mas uma constelação de elementos⁶² que se prestam a diferentes relações recíprocas e que se apresenta não

⁵⁸ Luigi Pareyson, *Os Problemas da Estética*, São Paulo, Martins Fontes, 1966, p. 139.

⁵⁹ Haroldo de Campos, *Metalinguagem*, São Paulo, Cultrix, 1976, p. 70.

⁶⁰ Cf. Marilyn Hacker, «Les Nouvelles Voix du Sonnet Contemporain», in AAVV, *Les Metamorphoses du Sonnet*, ob cit., pp. 153–154; e Gertrude M. White e Joan Rosen, *A Moment's Monument: The Development of the Sonnet*, New York, Scribener's, 1972, pp. 215–217.

⁶¹ «Ver-Ter-Ser», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, *PO.EX – Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1979, pp. 163–164.

⁶² Em relação ao tratamento, concretizado por Melo e Castro, dos elementos que constituem o soneto podem aplicar-se as seguintes palavras de Eduardo Guerra Carneiro sobre *Poemas Visuais e Signagens*, também do poeta experimental: «Por vezes ficamos com a sensação de estar a olhar para o céu estrelado, onde se implantam e giram novas e fantásticas constelações de letras [...]. [As letras] são, às tantas, sinais que [...] nos permitem novas viagens por outras dimensões» («Nota Crítica sobre 'Poemas Visuais' e 'Signagens'», Dossier do *Letras & Letras*, Porto, Abril de 1988, p. 18).

como uma configuração adimensional, como um desfecho, como um lugar fixo e determinado, enfim, como um ponto, mas como um espaço dimensional com um número de variáveis necessárias à sua sobrevivência, como um sistema manipulável e flexível, em movimento, como uma estrutura poligonal.

Poligonia do Soneto

A experimentação da estrutura

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

Ezra Pound

A experimentação é um princípio do agonismo, uma fase de extrema tensão gerada por uma insatisfação radical e cujas energias são direccionadas tanto contra o próprio como contra as condições externas. Engloba a incitação de avançar indiscriminadamente para além do que é conhecido, com resultados que podem ser sacrificiais, destrutivos e atormentadores.

Jacob Korg

A obra de E. M. de Melo e Castro *Poligonia do Soneto*, publicada em 1963 e contendo poemas escritos na década de 50 e no início da década de 60, é entendida pelo próprio autor como um «conjunto de experiências»¹ sobre a estrutura soneto. É o carácter inovador do tratamento da estrutura sonetística que assegura a unidade do livro: todos os textos da obra são percorridos pela experimentação dessa forma clássica. O autor utiliza o método experimental, pondo em causa tudo o que sabe sobre essa forma e submetendo o objecto soneto a uma série de provas e contraprovas, de maneira a anotar as manifestações do fenómeno e extrair delas uma nova concretização formal. Esclarece Melo e Castro sobre a experimentação do soneto realizada na sua obra: «[...] o soneto é uma estrutura e é uma unidade de tratamento da linguagem poética, constituindo uma descida vertical na pesquisa e na construção do poema considerado como um objecto. No meu livro ‘Poligonia do Soneto’ fiz experiências criadoras neste sentido, procurando uma

¹ E. M. de Melo e Castro, *Poligonia do Soneto*, Lisboa, Guimarães Editores, 1963, p. 74.

revivificação existencial da escrita do soneto»². No momento em que se questiona sobre a estrutura sonetística, Melo e Castro, em vez de a encarar através das lentes deformantes da sabedoria tradicional, resolve estudá-la na sua aparição concreta e testar a sua resistência à introdução de variações. A Poesia Experimental assenta, assim, sobre uma análise fenomenológica da mensagem concebida como coisa imanente. À atitude fenomenológica não interessa apenas o sentido, o conteúdo, mas também o continente, a forma do visível, e é o visível, o concreto, que potencia o significado³. Experimenta-se para pôr em evidência⁴ o objecto na sua realização concreta, libertado das crenças e dos preconceitos instituídos:

[...] um «significado» (de um signo, de uma frase, de um texto) não é uma idéia que alguém tenha na sua mente, não é um conteúdo psíquico, mas um objeto ideal que pode ser identificado e reidentificado por diferentes indivíduos, em tempos diferentes, como sendo um só e o mesmo. Essa identidade não é nem física, nem psíquica, mas está ligada à sua representação, ou seja, à sua *materialidade* que se constitui em signo ou conjunto de signos. Essa representação é a manifestação do carácter do próprio significado⁵.

² E. M. de Melo e Castro, «Falando sobre Jorge de Sena», *O Tempo e o Modo*, 59, Lisboa, Abril de 1968, p. 383.

³ São as essências imanentes do objecto, as suas unidades morfológicas objectivas que interessam à descrição fenomenológica, mas essas essências estabelecem-se no momento de aparição do fenómeno. Escreve Edmund Husserl: «[...] a investigação precisa de ser dirigida para uma intuição essencial e científica da consciência, para aquilo que a consciência ela própria 'é', na sua essência, e simultaneamente para aquilo que 'significa' em todas as suas formas distintas, bem como para os modos diversos de ela – em conformidade com a essência destas formas – se referir ao concreto [...]» (*A Filosofia como Ciência de Rigor*, Coimbra, Atlântida, 1952, p. 18). Ao processo fenomenológico interessa procurar ver, clarificar e determinar o sentido, mas para isso atém-se ao visível. Esse processo «compara, distingue, estabelece conexões, põe em relação, divide em partes ou distingue os aspectos abstractos mas tudo dentro da pura visibilidade» (Edmund Husserl, *The Idea of Phenomenology*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1964, p. 46).

⁴ Trata-se de pôr entre parêntesis, como sugere Husserl, o mundo anterior à consciência do vivido, o mundo entendido como uma série de pressuposições axiológicas, para que surja esse mesmo mundo como fenómeno, como objecto que se manifesta na sua dinâmica autónoma, como acontecimento apodíctico que se revela na sua pura evidência (*e-videre*: ver sair de): «A 'existência' da *cogitatio* é garantida pela sua dádiva absoluta, pela sua aparição em *pura evidência*. Sempre que temos evidência pura, isto é, visão pura e compreensão de algo objectivo directamente e em si mesmo, nós temos as mesmas garantias, as mesmas certezas» (*idem*, p. 6). A evidência é, assim, «[...] num sentido extremamente amplo, uma *experiência* de algo que é, e é desta maneira; é precisamente uma visão mental de algo em si mesmo» (Edmund Husserl, *Cartesian Meditations – An Introduction to Phenomenology*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1960, p. 12). Cf., sobre a evidência fenomenológica, Luís Adriano Carlos, *Fenomenologia do Discurso Poético – Ensaio sobre Jorge de Sena*, Porto, Campo das Letras, 1999, pp. 109–110 e 112–114.

⁵ E. M. de Melo e Castro, *O Fim Visual do Século XX*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993, pp. 177–178 (sublinhado meu).

O dinamismo de uma estrutura consiste em ela tornar-se disponível para diferentes concretizações, para complementos produtivos concretos, canalizando-os num jogo de múltiplas manifestações, e mantendo-se válida mesmo quando alterada por resultados diversos. O soneto, na sua estrutura hierarquizada e nas suas relações harmónicas, no seu equilíbrio e na sua intensidade, no seu poder de condensação e na sua força sintetizadora, nas suas proporções e relações numéricas, na sua plasticidade e na sua musicalidade, resiste, embora deformado, às investidas subversoras intentadas contra ele. A adopção do soneto como forma poética implica, por um lado, o reconhecimento e a revelação da linguagem como forma artificial e pré-fabricada, e, por outro, a tentativa de saltar as barreiras impostas por esse artificialismo. Uma linguagem submetida a um processo de contínua especialização, em que a função semiótica⁶ se reavalía, como é o caso da linguagem poética, tem necessidade de fazer um reconhecimento da sua situação para escapar às fossilizações verbais. O soneto, considerado como uma armadura, desafia o poeta a um novo movimento, isto é, a um movimento não programado pelas articulações e exigências métricas e retóricas. Com *Poligonia do Soneto*, essa forma transforma-se em «material proteiforme, polivalente, que põe em xequê, com seu plural crítico-irónico, a univocidade paralisante do poder que o converteu em norma»⁷, e, apesar de atacada na sua essência estrutural, mantém a sua força pelo jogo vitalista das variantes introduzidas⁸. O soneto, enquanto paradigma da «perfeição clássica»⁹, constitui uma forma fechada, mas, pela introdução de variantes, o modelo deixa de ser estático para se transformar numa forma dinâmica e aberta, num modelo cibernético «a noção clássica de modelo estático e

⁶ Função semiótica no sentido atribuído por Louis Hjelmslev: «A função semiótica é uma solidariedade: expressão e conteúdo são solidários e uma pressupõe o outro. Uma expressão apenas é expressão porque é expressão de um conceito, e um conteúdo apenas é conteúdo enquanto conteúdo de uma expressão. E também porque é impossível [...] que exista um conteúdo sem expressão ou uma expressão sem conteúdo» (*Prolégomènes a une Théorie du Langage*, Paris, Minuit, 1968, pp. 66–67).

⁷ Fernando Segolin, «Por uma Poética / Política de Resistência no / e pelo Texto», in E. M. de Melo e Castro, *Autologia*, Lisboa, Moraes Editores, 1983, p. 17.

⁸ Jean-Marie Schaeffer afirma que um poema pode afastar-se «da normalidade genérica do soneto e, no entanto, continuar a ser um soneto, porque a mudança parcial das regras faz parte das possibilidades intrínsecas do género» (*Qu'Est-ce qu'un Genre Littéraire?*, Paris, Editions du Seuil, 1989, p. 45).

⁹ E. M. de Melo e Castro, «Ver-Ter-Ser», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, *PO.EX – Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1979, p. 163.

perfeito é apenas uma petrificação ideal de um modelo cibernético aberto»¹⁰. Por cibernética, o autor entende «a produção de modelos conceptuais que sirvam para o conhecimento e desenvolvimento dos conjuntos dos factos estudados»¹¹. Neste caso, o estudo recai sobre o soneto, que se expõe num variegado conjunto de manifestações.

Ao colocar o termo «soneto» no título da obra, Melo e Castro cria no leitor um certo número de expectativas ligadas a esta forma. Porém, essas expectativas não são cumpridas, ou, pelo menos, o leitor não encontra nos sonetos de E. M. de Melo e Castro a realização pura da estrutura sonetística. Ao propor «soneto» como a forma dos textos que se seguem, o autor parece ter-se decidido por uma estrutura característica, por uma retórica própria e por uma linha temática, pois o género manifesta-se e é apreendido por meio de um apriorismo que garante essa coerência. Mas *Poligonia do Soneto*, como sublinha Alberto Pimenta, realiza um «processo de *contrafacção* destrutiva» do género soneto: «Por meio de diversos processos de declarada *contrafacção*, são desmontados e simultaneamente recusados os mecanismo da coerência formal-transcendente do género»¹². Trata-se de provocar, assim, não um reconhecimento final da forma, mas a visão do *processo* que permite distinguir as novas possibilidades do género sonetístico¹³. Graças a uma expectativa frustrada pela introdução de variáveis que provocam a ruptura do esquema, preferindo como modelo a transitoriedade dos esquemas e a necessidade da sua alteração, o autor mostra como os novos exercícios formais modificam o sentido das formas e as expectativas acerca dessas mesmas formas. Mas o facto de a obra parecer desobedecer ao género soneto não torna esta estrutura inexistente, antes faz recair sobre as regras tradicionais que a constituem uma atenção que as

¹⁰ *Idem*, p. 164.

¹¹ *In-novar*, Lisboa, Plátano, 1977, p. 127. A cibernética é a ciência do controlo e da comunicação em máquinas electrónicas como os computadores, mas o seu objectivo é mais abrangente: «O objectivo da cibernética é desenvolver a linguagem e as técnicas que nos permitirão atacar o problema da comunicação» (Norbert Wiener, *Cybernetics or Control on Communication in the Animal and the Machine*, New York, John Wiley, 1955, p. 6).

¹² *O Silêncio dos Poetas*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1978, p. 149.

¹³ O formalista russo Viktor Chklovski defende que no texto poético, o escritor utiliza determinados procedimentos que provocam o obscurecimento da forma, o que tem como consequência um aumento da dificuldade da percepção da obra por parte do receptor e implicando, assim, uma desautomatização dos mecanismos perceptivos. As palavras da linguagem poética sofrem um processo desautomatizante «que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção» (Viktor Chklovski, «L'Art comme Procédé», in AAVV, *Théorie de la Littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 58).

torna visíveis: «[...] a transgressão, para existir enquanto tal, tem necessidade de uma lei – que será precisamente transgredida. [...] a norma só se torna visível – só existe – mediante as suas transgressões»¹⁴. A experimentação, tomada como posição alternativa à continuidade convencionalizada, e a organização de diferentes decisões explorativas que não se reduzam a uma lei que lhes prescreva uma solução absolutamente idêntica, mas que, pelo contrário, as veja como válidas precisamente enquanto se contradizem e se complementam, constituem momentos gerativos de novas perspectivas e de novas concretizações formais.

Poligonia do Soneto propõe-se como um campo de possibilidades interpretativas, de modo que o fruidor seja levado a uma série de leituras sempre variáveis. A forma paradigmática soneto surge como uma constelação de elementos que se prestam a diferentes relações recíprocas. Defende Melo e Castro: «as experiências realizadas propõem-se simultaneamente, pelo menos no plano da evolução criadora de que são o resultado, e no espaço actual que cada leitor conseguir definir perante o seu conjunto»¹⁵. O leitor reagirá, então, a essa nova organização da forma, porque ela é inesperada, imprevisível e original¹⁶, o que transforma o texto não num aglomerado informal (sem forma) mas numa rede de possíveis, potenciados por essa nova disposição estrutural. Dá-se, assim, uma ampliação dinâmica do género soneto, pelo estabelecimento de novas possibilidades de mobilidade da configuração, mas essa mobilidade é permitida graças à estabilidade da forma tomada como ponto de partida, reconfirmada precisamente no momento em que é negada através da deformação ou da decomposição.

O soneto, apesar da sua estrutura aparentemente rígida, ou exactamente devido a essa aparente rigidez estrutural, exerce forte atracção sobre Melo e Cas-

¹⁴ Tzvetan Todorov, *Os Géneros do Discurso*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 47. Também Maurice Blanchot estabelece que as acções transgressoras exercidas sobre os géneros «provocam unicamente excepções que formam ao mesmo tempo a lei e a suprimem»: «É preciso pensar que, de cada vez que nas obras excepcionais se atinge um limite, é só a excepção que nos revela a 'lei' de que constitui também o insólito e necessário desvio. Tudo se passaria como se [...] em toda a literatura, não pudéssemos nunca reconhecer a regra, senão através da excepção que a anula: a regra, ou mais precisamente, o centro de que a obra certa é a afirmação incerta, a manifestação já destrutiva, a presença momentânea e logo negativa» (*Le Livre à Venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 133–134).

¹⁵ E. M. de Melo e Castro, *Poligonia do Soneto*, ob. cit., p. 74.

¹⁶ Esta nova organização formal provoca, pois, uma surpresa no leitor: «A ideia de surpresa tornou-se numa expressão privilegiada na análise da poesia moderna, como aliás já tinha sido na época barroca» (Hugo Friedrich, *Structures de la Poésie Moderne*, Paris, Editions Denoël/Gonthier, 1976, p. 205).

tro¹⁷. Plástico e musical, lógico e geométrico, o soneto atrai como desafio: ao inserir-se voluntariamente nessa redoma estrutural, Melo e Castro procura estilhaçar-lhe os limites¹⁸, torná-lo um objecto válido pela sua nova geometria e pelas direcções incomuns que toma. Escreve o poeta:

Assim uma das características do Poema atual é o uso de uma total liberdade métrica, já que métrica e Poema se correspondem micro-estruturalmente. A medida usada é um elemento do código específico de cada poema, pertencendo-lhe textualmente.

A permanência de formas clássicas como o soneto só assim tem explicação, pois o soneto moderno (desde Fernando Pessoa até Jorge de Sena de *As Evidências* ou *Sonetos a Afrodite Anadiômena* ou até *Poligonia do Soneto* de Melo e Castro [...]) são estruturas unitárias complexas que se podem desintegrar em fragmentos e direcções divergentes [...] ou combinar-se convergentemente: elementos unitários de medida de uma poema resultante [...] tal como módulos de uma construção normalizada¹⁹.

O termo «poligonia», que faz parte do título, remete para o exercício transformativo realizado pela obra e para o carácter geométrico da forma soneto. De facto, o soneto é uma forma com dimensões proporcionais que são disposições regulares de duas razões²⁰: as duas quadras e os dois tercetos. Estabelece-se uma relação *oito por seis* entre esses dois corpos do soneto, relação essa que se aproxima da «divina proporção» proposta por Luca Pacioli e representada por Leonardo da Vinci. A «divina proporção» é a divisão assimétrica mais «lógica», quer geométrica, quer algebricamente, e uma das mais importantes pelas suas propriedades matemáticas e pelas suas virtualidades estéticas. A ilustração de Leonardo

¹⁷ *Trans(a)parências*, compilação da poesia do autor realizada em 1990, é composta por 574 textos poéticos, entre os quais 161 sonetos, 5 élogos e 4 canções. Os restantes poemas não se inserem em nenhuma organização estrófica tradicional. Assim, 28% da obra textual de E. M. de Melo e Castro até 1990 (não inclui os textos de poesia visual realizados pelo autor) são sonetos, o que denota o magnetismo que essa forma tradicional exerce sobre o experimentalista Melo e Castro.

¹⁸ A noção topológica de limite remete-o para o contorno, em que todos os pontos gozam da mesma função. Ao destruir-se o limite, elimina-se, ao mesmo tempo, o contorno, e propõe-se a criação de um outro. Cada pressão na direcção do limite tem, pois, o valor de uma tensão. Cf., sobre a noção topológica de limite, Nicholas Bourbaki, *Elements d'Histoire des Mathématiques*, Paris, Hermann, 1960, p. 15.

¹⁹ E. M. de Melo e Castro, *O Próprio Poético*, São Paulo, Quíron, 1973, pp. 56–57.

²⁰ A razão é a relação qualitativa no que respeita à dimensão entre duas magnitudes homogêneas. A proporção é a igualdade ou analogia de razões.

da Vinci de Vitrúvio²¹, composta por um homem nu inserido num quadrado e num círculo, representa essa proporção. O valor numérico da razão correspondente é calculado da seguinte forma: $(\sqrt{5}+1)/2 = 1,618$. O valor numérico da razão 8/6 é 1,33(3), estando, assim, muito próximo do «número de ouro» proposto pela «divina proporção».

O soneto é, além disso, constituído por duas quadras e dois tercetos. Esta organização aponta para uma estruturação quadrangular e para uma estruturação triangular. O quatro (Tétrada) é considerado pelos pitagóricos como o número perfeito²². Já o três, número ligado ao divino, aponta para o triângulo, e este, quando equilátero, é uma figura geométrica equilibrada, que está na base de figuras geométricas mais complexas²³. O quadrado e o triângulo, juntamente com o círculo, são figuras básicas e com potencial mágico. Como o soneto é composto por dois «quadrados» e por dois «triângulos», esse potencial estende-se à sua estrutura. Em *Poligonia do Soneto* encontram-se dois textos que apontam para a concepção do soneto como uma relação entre essas duas figuras geométricas: os poemas com os títulos esclarecedores «Quadrado» e «Triângulo», não aparecendo em toda a obra mais nenhum texto que se relacione com outras figuras geométricas:

QUADRADO

quadrado cubo

²¹ Vitruvius, arquitecto da Roma de Augusto, afirmava que as obras arquitectónicas mais duráveis e imponentes eram as baseadas nas proporções das suas várias componentes, numa quase exacta correspondência com a forma como as partes da anatomia humana ideal estão relacionadas proporcionalmente entre si. Ele pretendia chamar a atenção para o facto de o ser humano reagir empaticamente perante um edifício cujas proporções matemáticas são intuitivas como próximas da figura humana perfeita. No traçado dos seus monumentos e das suas obras de arte, os artistas deveriam, pois, guiar-se por um sistema de relações de proporção, sistema esse designado por «divina proporção» ou «número de ouro». Sobre «divina proporção», cf. Luca Pacioli, *Divine Proportion: Oeuvre Nécessaire à Tous Esprits Perspicaces et Curieux*, Paris, Campagnonnage, 1980.

²² Os pitagóricos pronunciavam o seu juramento pela Tétrada: «Não. Por aquele que transmitiu ao nosso espírito a Tétrada. Origem da natureza eterna possuindo em si o princípio». Pitágoras estabelece que a alma humana é formada pela Tétrada, isto é, a inteligência, a ciência, a opinião e a sensação. Cf. Lima de Freitas, *Almada e o Número*, Lisboa, Arcádia, 1977, pp. 34–80.

²³ Outras figuras geométricas contêm o triângulo como base: o pentágono é a união entre cinco triângulos, o hexágono, uma união de seis triângulos. O próprio quadrado é composto por dois triângulos. Já o triângulo é apenas divisível em triângulos. Assim, o triângulo é a figura geométrica mais simples. O triângulo e o quadrado são os dois grandes tipos de malhas fundamentais do plano.

quadrado cubo
quadrado cubo
quadrado cubo

cavalo asa
cavalo casa
cavado olho
cavado malho

cavá-lo alho
cavalo meio
cavalo dado
cavá-lo cheio

pré-esforçado
pré-esforçado²⁴

TRIÂNGULO

seco tal um
rouco eco oco
alvo com um la-
do lido longo

fechado por um
poro para pedra
liberto mas tão
livre logo louco

e tiro o touro
trago o triân-
gulo de gula

e sinto sede à-
gua e terra
que me engula²⁵

²⁴ E. M. de Melo e Castro, *Poligonia do Soneto*, ob. cit., p. 62.

²⁵ *Idem*, p. 70.

O «Quadrado» é formado por três quadras e um dístico, sendo, pois, todas as suas estrofes constituídas por um número par de versos. Todos os seus versos são tetrassílabos, e o esquema rimático é *aaaa / bbcd / defd / ff*. A primeira estrofe é a repetição de um verso, «quadrado cubo», e corresponde formalmente ao quadrado porque é constituída por quatro versos iguais, acentuados na quarta sílaba. As outras duas quadras, apesar de não constituírem uma mera repetição de versos, são também quadrados, porque são compostas por quatro versos tetrassílabos. O dístico apenas serve para totalizar a soma característica do soneto: catorze versos. Assim, o soneto «Quadrado», pela sua estruturação, corresponde inteiramente à figura geométrica por ele invocada. Já o soneto «Triângulo» não segue o seu homónimo geométrico. É composto por duas quadras e dois tercetos, os seus versos variam entre o trissílabo, o tetrassílabo e o pentassílabo, tendo, no entanto, a maioria – nove versos – um número ímpar de sílabas, – dois trissílabos e sete pentassílabos. As estrofes não apresentam nenhuma disposição rimática, no entanto estão repletas de aliterações e de ecos, ocorrendo um jogo entre os vocábulos com sonoridades semelhantes mas com significados diversos: «eco», «oco»; «triângulo», «gula», «água» e «engula». O termo «triângulo» surge no segundo terceto, na passagem do segundo verso para o terceiro, por uma hifenização que parece apontar para um dos vértices do triângulo. Os outros dois vértices que essa figura geométrica possui encontram-se na primeira quadra, no *enjambement* do terceiro verso para o quarto verso: «la- / do», e no segundo terceto, na passagem do primeiro verso para o segundo: «à- / gua».

O soneto apresenta ainda duas relações simétricas, entre cada uma das quadras e entre cada um dos tercetos, e uma relação assimétrica, entre as quadras e os tercetos, o que aponta para a existência, na estrutura mesma do fenómeno soneto, da enantiomorfia, ou seja, da ocorrência simultânea, indissociável e irredutível de uma simetria e de uma assimetria²⁶. Esta dupla relação é também importante para esclarecer o encanto exercido pelo soneto, uma vez que, como defende Charles Bouleau, «a representação de um tema não pode sujeitar-se a uma repeti-

²⁶ A ciência descobriu, no âmbito dos fenómenos puramente físicos, a existência de enantiomorfia. A enantiomorfia é a propriedade de certas substâncias cristalizarem segundo duas formas, das quais, qualquer delas está para a outra como um objecto para a sua imagem num espelho plano. A etimologia da palavra é esclarecedora: gr. *enantio*, «oposto», «contrário», + gr. *morphé*, «forma». Cf., sobre enantiomorfia e sua aplicação às obras de arte, Jay Kappraff, *Connections: The Geometric Bridge between Art and Science*, New York, McGraw-Hill, 1990, pp. 452–453.

ção rigorosa de ambos os lados de um eixo de simetria. Não só certos pormenores são modificados, mas tratar-se-á, na maioria dos casos, de uma simetria assimétrica, como a de um rosto»²⁷.

O soneto apresenta uma organização rigorosa, uma estrutura numérica que constitui uma das razões da sua sobrevivência hexassecular. O número sempre exerceu forte atracção sobre o homem. Para a escola pitagórica, o número era não só a expressão das relações entre as coisas reais, mas também o seu núcleo e a sua própria essência. O número é o princípio, ao mesmo tempo como matéria dos seres, como origem passiva e como disposição. Os números eram pensados não abstractamente mas de tal forma que implicavam a coincidência entre a essência das figuras e a dos números, ou seja, os conceitos aritméticos e os conceitos geométricos:

O número mede²⁸. Tudo o resto medeia. Esta pode ser a súpula da importância do número como primeira realidade abstracta perfeita conseguida pelo homem. [...].

Tudo muda. Tudo medeia entre uma coisa e outra. Mas esse tudo pode também ser enumerado (numerado) e essa mediação pode ser calculada. A estrutura do universo é numerológica.

[...] a numerologia constitui como que uma base secreta sobre a qual assentam os momentos culminantes da criatividade humana. [...].

Tais bases numéricas, em que os números possuem qualidades para além da sua identidade quantitativa, são a base dos sistemas de interpretação numerológica que se podem aplicar à literatura e de facto a todos os ramos do saber, da produção e da criação do espírito dos homens²⁹.

²⁷ *La Géometrie Secrète des Peintres*, Paris, Seuil, 1963, p. 29.

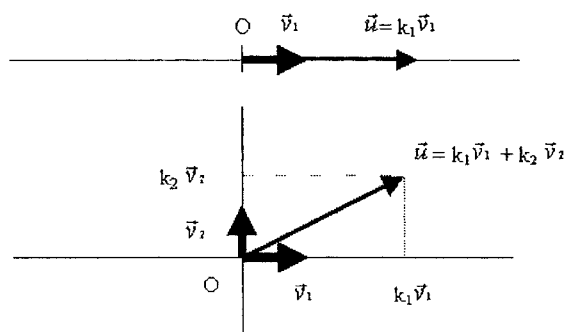
²⁸ O número não mede apenas, uma vez que também quantifica, também é utilizado para a contagem, mas os números revestem-se de um significado qualitativo e estrutural que ultrapassa de longe o serviço utilitário a que se prestam pelas várias operações. O cálculo é préstimo quantitativo, socializável, que não esgota o conhecimento do número. A geometria é anterior à aritmética, ou seja, o número vê-se antes de se contar. A chave dessa visão é a geometria: antes de ser algarismo, o número é figura geométrica (círculo, triângulo, quadrado, estrutura poligonal) e é medida. A ideia de medida arrasta imediatamente a de geometria, pois a noção de medida é essencialmente geométrica. Assim, a métrica, consistindo na medição musical do verso, comporta em si a ideia de uma geometrização do fenómeno verbal. O número rege a harmonia musical, e o soneto, que originariamente significava um pequeno poema destinado a ser cantado, é regulado por essa estruturação harmónica. A harmonia define-se pela proporção, pela unificação do múltiplo composto e pelo acordo do discordante. No caso do soneto, dá-se uma igualdade de relações, uma proporção, entre a oitava e o sexteto.

²⁹ E. M. de Melo e Castro, *Projecto: Poesia*, Lisboa, INCM, 1984, pp. 197–199. Sobre a importância do número para a literatura e para as outras artes, cf. Ana Hatherly, *A Experiência do Prodigio*, Lisboa, INCM, 1983; e Lima de Freitas, ob. cit., Lisboa, Arcádia, 1977.

Melo e Castro insere frequentemente a sua matéria poética no soneto, porque essa forma necessita de um rigor construtivo dada a exigência das suas proporções numéricas. É o rigor aparentemente imposto pelo soneto que permite a experimentação, já que num outro conjunto sem quaisquer regras a experimentação seria árida e gratuita, pois não haveria o que experimentar. O rigor exigido na produção de um soneto permite a Melo e Castro jogar com as regras impostas por essa estrutura, possibilita-lhe testar a sua geometria rígida, transformando-o num objecto poligonal. Um polígono é uma figura geométrica plana fechada, limitada por segmentos de recta (lados), sendo formado por justaposição, topo a topo, de vários segmentos de recta. O polígono tem, pois, múltiplos lados ou ângulos³⁰. Com a sua *Poligonia do Soneto*, Melo e Castro pretende afirmar que o soneto não é uma figura pontual, isto é, uma configuração geométrica sem dimensão e estática, mas um objecto de duas dimensões³¹, passível de realizações multangulares. Multan-

³⁰ Um ângulo é uma figura geométrica formada por duas rectas que têm um ponto comum.

³¹ Um espaço de zero dimensões resume-se a um ponto – em geometria o ponto distingue-se do ponto, em sentido comum, por ter diâmetro nulo. Um espaço euclidiano de uma dimensão é uma recta, e os seus elementos mais característicos são os segmentos de recta, medidos apenas por um comprimento, sendo nula a sua espessura. Um espaço euclidiano de duas dimensões é um plano, e as suas figuras podem ser medidas, escolhendo-se para referencial duas rectas com direcções distintas, sendo considerados notáveis os polígonos (exemplos: quadrado, triângulo, trapézio). Um espaço euclidiano de três dimensões corresponde à noção empírica de espaço, e as suas figuras podem ser medidas, utilizando-se para referencial três rectas ditas linearmente independentes, sendo notáveis os poliedros: sólidos fechados, limitados por polígonos (exemplos: cubo, paralelepípedo, tetraedro). De um modo geral, num espaço de n dimensões, em que n é um número natural (1, 2, 3, ...), pode-se definir arbitrariamente um referencial segundo n direcções linearmente independentes. Mais precisamente: um referencial é constituído por um ponto O e n vectores $\vec{v}_1, \vec{v}_2, \dots, \vec{v}_n$ tais que a equação $k_1 \vec{v}_1 + k_2 \vec{v}_2 + \dots + k_n \vec{v}_n = \vec{0}$, onde $k_1, k_2, \dots, k_n$ são números reais e $\vec{0}$ é o vector nulo, não tem solução. Para qualquer outro vector $\vec{u}$ do mesmo espaço euclidiano, existem números reais, $k_1, k_2, \dots, k_n$ tais que $\vec{u} = k_1 \vec{v}_1 + k_2 \vec{v}_2 + \dots + k_n \vec{v}_n$. Exemplificando geometricamente para espaços de uma e duas dimensões:



gular tanto no sentido de ser concretizado de formas diversas como no de ser analisado e conhecido de várias maneiras, porque a poligonia ou a multangularidade permite o «conhecimento vário e múltiplo»³² do objecto, neste caso, do soneto.

Melo e Castro joga com essa estrutura para lhe testar os limites, joga com o soneto porque ele implica uma disciplina que permite exactamente o trabalho lúdico sobre ela, um trabalho de risco e de rigor: «no ciclo da invenção [...] está sempre presente o conceito de jogo: a noção de rigor implícita no risco»³³. Com este teste aos limites do soneto, Melo e Castro experimenta a elasticidade da forma colocando-a à prova a partir das suas realizações extremas. Há uma tensão dialéctica entre regra e risco: o exercício da liberdade poética não exclui o cumprimento de um certo número de regras. Estas, em vez de serem consideradas como restrições limitativas, são antes, entendidas como estímulos. A estrutura formal do soneto implica a realização de uma invariante, mas em torno dessa estrutura constelam-se múltiplas variantes constituídas pelos sonetos propostos pela obra de Melo e Castro. O poeta experimentalista produz textos a partir de certas regras, e experimenta até que ponto elas podem levar, testando assim as potencialidades da estrutura. O texto passa então a ser concebido como um jogo assente sobre determinados parâmetros e determinadas variáveis, numa recriação constante onde as restrições se refazem e alteram experimentalmente: «O poeta define-se pela actividade criadora, a qual se define a si própria como acto lúdico. O poeta joga com o código jogando-se nele. Toda a criação é um jogo cuja utilidade nem sempre é imediatamente apreensível, dadas as limitações do código»³⁴. A poesia, enquanto criação de linguagem, joga com a faculdade de designar. Por trás de toda a expressão poética, oculta-se uma metáfora, e toda a metáfora é jogo de palavras. Mas o jogo é também uma forma de conhecimento: quando se joga com as regras, é proposta uma verdade múltipla, uma pluralidade de realizações factuais que decorrem da potencialidade da experimentação e que são pontos de partida para o jogo da descoberta. O jogo permite a observação, em condições experi-

Sobre espaços vectoriais, cf. Frank Ayres, Jr., *Álgebra Moderna*, São Paulo, Editora Santuário, 1965, pp. 215–245, e A. Lentin e J. Rivaud, *Elements d'Algèbre Moderne*, Paris, Librairie Vuibert, 1963, pp. 127–140.

³² E. M. de Melo e Castro, *Poligonia do Soneto*, ob. cit., p. 9.

³³ Ana Hatherly, ob. cit., p. 14.

³⁴ Ana Hatherly, «Estrutura, Código, Mensagem», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, ob. cit., p. 137.

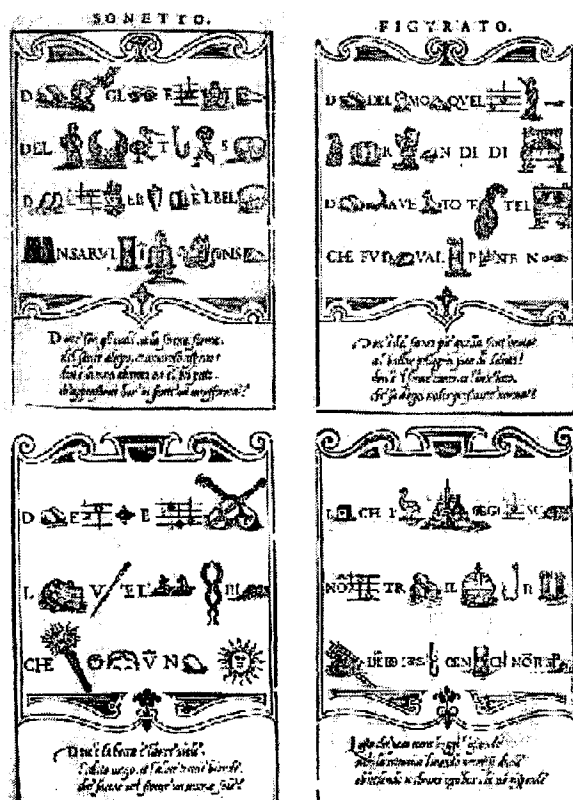
mentais, dos princípios fundamentais da produção sonetística. Há como que uma espécie de competição entre o poeta e a palavra, entre o trabalho experimental lúdico e a resistência do vocábulo. O soneto é o campo ideal para o jogo, porque consiste num conjunto compacto, com regras bem definidas e consagradas. Já no barroco, em que o lúdico e o poético andavam a par, o soneto foi frequentemente utilizado, sendo mesmo uma das formas predilectas dos poetas de Seiscentos:

É verdade [...] que a forma poética mais importante da nossa lírica barroca – importante tanto pela frequência com que foi utilizada, como pela qualidade estética alcançada em muitos casos – é uma forma culta – o soneto. [...] Na poesia amorosa, na poesia de teor moral, na poesia realista, satírica, cómica e burlesca, o soneto domina efectivamente como rei. Nenhuma outra forma revela semelhante capacidade para expressar tão múltiplos significados³⁵.

A época barroca joga audaciosamente com a estrutura soneto e propõe múltiplas realizações dessa forma: o soneto retrógrado, que se pode ler da esquerda para a direita e vice-versa; o soneto com repetição, em que cada verso começa pela última palavra do verso precedente; o soneto com estrambote, sendo este uma forma de apêndice aos catorze versos do soneto, e constituindo uma espécie de desfecho composto geralmente por três versos, o primeiro decassílabo, e os outros dois, quebrados; o soneto dobrado, composto por vinte versos, aglutinando-se simetricamente aos catorze primitivos seis decassílabos quebrados que se subordinam às rimas dos inteiros; o soneto revertível, que tanto se pode ler de cima para baixo, como de baixo para cima; o soneto de cabo roto, que elimina as sílabas finais de palavras polissilábicas de forma a que rimem justamente por esse corte; a coroa de sonetos, que corresponde a um sistema de quinze sonetos, o último dos quais, designado por soneto mestre, é composto pelos versos iniciais e finais de cada um dos catorze sonetos precedentes: o primeiro soneto começa pelo verso 1 e termina com o verso 2 do soneto mestre, o segundo soneto começa pelo verso 2 e acaba com o verso 3 do soneto mestre, e assim sucessivamente, até ao décimo quarto soneto, que inicia pelo décimo quarto verso e se fecha com o primeiro

³⁵ Vítor de Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, pp. 496–497. Cf., sobre o soneto no barroco, António Vilas-Boas, *Poesia e Música: O Neobarroco em Media Vita de Fernando Echevarria*, Porto, Faculdade de Letras, 1999, pp. 72–75.

verso do soneto mestre, constituindo este a conclusão da composição circular em forma de coroa; e o soneto figurado, em que algumas palavras ou mesmo sílabas são substituídas por imagens³⁶:



Ao jogar com o soneto, Melo e Castro desafia-o, aventura-se por entre uma densidade de leis que se tenta impor e com a qual o poeta entra em competição: «[...] a competição em qualquer parte do mundo possui todas as características formais do jogo e, quanto à sua função, pertence quase inteiramente ao domínio da festa, isto é, ao domínio lúdico. É totalmente impossível separar a competi-

³⁶ O texto não figurado a que corresponde este soneto é o que vem transcrito logo depois da sua figuração: «Dov'è son gli occhi, et la serena forma / del santo alegra, et amoroso aspetto? / Dov'è la man eburna ou el bel petto / ch'appensarvi hor'in fonte mi transforma? / Dov'è del fermo que quella sant'orma / col ballar pellegrin yice di diletto? / Dov'è el soave canto, et l'intelletto, / che fu d'ogni valor presiante norma? / Dov'è la bocca è l'aure viole, / l'abito vago, et l'alme trec-cié bionde, / che facean nel fronte un nuovo sole? / Lasso che poca terra hoggi l'asconde / non la retruove il mondo amor si duole / ch'ardendo io ebnami ogn'hor chi no risponde» (Giovanni Battista Palatino, «Sonetto Figurato», in AAVV, *Compendio del Gran Volume e l'Arte del Ben*, Rome, Scrivere, 1566, p. 329).

ção, como função cultural, do complexo ‘jogo – festa – ritual’³⁷. O jogo tem, pois, um carácter competitivo, agónico, e as actividades agónicas «são na realidade agonizantes, implicando severas provações tanto físicas quanto espirituais»³⁸. Joga-se com as regras para as experimentar, e a experimentação comporta em si a ideia de uma dissolução das estruturas convencionais, um agonismo. Se a «recusa da experimentação apenas significa morte», como notou Ezra Pound³⁹, ela também pressupõe um ataque às convenções, que as leva a contorce-rem-se agonicamente e implica a obtenção de «resultados que podem ser sacrificiais, destrutivos e atormentadores»⁴⁰. Em *Poligonia do Soneto*, Melo e Castro, ao entrar em competição com essa estrutura, faz com que ela sofra diversas provas e se contraia agonicamente debaixo das várias experiências realizadas. «Poligonia» não é apenas a «qualidade de polígono»⁴¹, nem o «conhecimento vário e múltiplo»⁴², mas também a sujeição do soneto a experiências que lhe provocam «muitas agonias»⁴³ para o libertar das regras impositivas, numa revolta de tal forma radical que a estrutura se mortifica e se estilhaça em pequenas peças e fragmentos. Tentativa de questionação do sistema sonetístico, *Poligonia do Soneto* faz emergir um princípio de dissonância e de choque, que desloca a forma, a pluraliza e a deforma. A tensão proposta pela obra de Melo e Castro, tensão entre a ordem e o caos, leva o soneto à sua destruição, a um lamento da forma pela exposição das suas variações e pela actualização perversa dos seus diferentes possíveis. Regresso à forma soneto, *Poligonia* implica tanto a sua transgressão como a sua regeneração⁴⁴. A acção transgressora significa um excesso, que comporta em si a norma transgredida: «A preocupação da regra é [...] sobretudo intensa na transgressão, pois que é difícil limitar um tumulto já começado. [...] a transgressão [...]

³⁷ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1996, p. 36.

³⁸ *Idem*, p. 59. A etimologia da palavra agonia comporta tanto a ideia de competição como a de morte ou dissolução: agonia provém do grego *agónia*, «luta nos jogos» e do latim tardio *agonía*, «grande medo».

³⁹ *Polite Essays*, London, Faber, 1937, p. 149.

⁴⁰ Jacob Korg, *Language in Modern Literature: Innovation and Experiment*, Sussex, The Harvest Press, 1979, p. 29.

⁴¹ E. M. de Melo e Castro, *Poligonia do Soneto*, ob. cit, p. 9.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Cf. António Ramos Rosa, «E. M. de Melo e Castro – *Poligonia do Soneto*», *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, 29, Lisboa, Junho de 1964, p. 71.

abre uma porta para lá dos limites vulgarmente observados, mas guarda esses limites. A transgressão excede sem o destruir um mundo *profano* de que é complemento»⁴⁵. Se a poesia implica uma «obrigação de fazer algo marcado por uma insatisfação»⁴⁶, a insatisfação traduzida por *Poligonia do Soneto* revela-se na recusa de aceitação da forma tradicional do soneto. Esta forma já não satisfaz o poeta contemporâneo, e Melo e Castro reavalia-a pela proposição de novas modalidades realizadas e potenciadas pela sua obra. O poeta não se contenta em ser apenas o herdeiro de fórmulas passadas, ele subverte-as para construir, a partir dos destroços, novas organizações formais: «Num primeiro movimento a poesia destrói os objectos que apreende, entrega-os, por meio duma destruição, ao inalcançável fluxo da existência do poeta, e é por esse preço que espera encontrar a identidade do mundo e do homem»⁴⁷, homem esse que não se contenta em apenas copiar as fórmulas poéticas passadas e trata de as recuperar inovadoramente:

[...] é necessário abrir outros caminhos e para isso devemos voltar ao princípio, mesmo até ao elementar, para que a aventura se processe em aberto, sem a certeza prévia de um dia se chegar. [...] aproxima-se a exaustão de uma determinada maneira de o homem se exprimir [...] e a arte experimental é aquela que coloca deliberadamente no seu centro o problema da investigação sistemática da potencialização e adequação dos seus próprios meios de realização⁴⁸.

O género soneto sofre uma degeneração que o reabilita, degeneração re-criativa que se propõe como paródia do arquétipo inicial. A paródia introduz uma turbulência no sistema, uma instabilidade que desordena a rigidez passada da estrutura. Não se trata de inventar uma nova possibilidade formal que implique uma profunda mutação das sensibilidades e da visão do mundo, mas de encontrar novos princípios de organização; trata-se de questionar uma ordem estrutural clássica através da assunção paródica dessa ordem, através do seu emprego irónico. Combate-se, assim, o lugar-comum expressivo, gasto e anacrónico, dissociando os

⁴⁵ Sendo o mundo profano o mundo das proibições. George Bataille, *O Erotismo*, Lisboa, Edições Antígona, 1988, pp. 57–58.

⁴⁶ George Bataille, *A Literatura e o Mal*, Lisboa, Vega, 1998, p. 35.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ E. M. de Melo e Castro, «Resposta a José Bento», *O Tempo e o Modo*, 20/21, Lisboa, Outubro/Novembro de 1964, pp. 204–206.

modos comunicativos em que se baseia, desordenando-o e exorcizando-o ao utilizá-lo ironicamente:

a ironia a ir
unia o duplo senso
do dizer aberto

(mas quem de amor
entende mais que no
rir fortuito loto?)

na intenção secreta
a evidência certa
no contrário do dito
a verdade concreta

mas quem entende
a ironia ou vai
ou vem de estar on-
de não há ninguém⁴⁹

Através do dizer irónico, o texto abre-se a várias interpretações, pois a ironia implica um «duplo senso»: o que é dito e o «contrário do dito», onde se esconde «a verdade concreta». Pela ironia, o texto transforma-se em «dizer aberto», mas esta abertura pode significar a ausência de entendimento, porque «quem entende / a ironia ou vai / ou vem de estar on- / de não há ninguém». O trabalho irónico sobre o soneto é furtivo e sub-reptício, e pode implicar o isolamento, por falta de compreensão, de quem o pratica. Esse trabalho irónico pode também ser excessivo, acabando por determinar uma incomunicabilidade: «A palavra poética acaba num gemido ou em silêncio: a ironia não é uma palavra, nem um discurso, mas o inverso da palavra, uma não-comunicação»⁵⁰.

A paródia surge como uma operação clandestina contra o modelo estafado «minando-o»⁵¹ por dentro: «O humor e a ironia são uma arma desmistificadora

⁴⁹ Polígonia do Soneto, ob. cit., p. 12.

⁵⁰ Octavio Paz, *Children of the Mire – Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*, Massachussets, Harvard University Press, 1991, p. 74.

⁵¹ Termo utilizado por Fernando J. B. Martinho para se referir à acção transgressora praticada sobre o soneto por Jorge de Sena e por outros poetas de vanguarda como E. M. de Melo e

que os melhores poetas de Órfeu, surrealistas e experimentais têm usado largamente, quer no nível vivencial, quer no nível textual»⁵². O soneto de *Poligonia*, ao parodiar o soneto clássico, cria um modelo paralelo, porque a paródia significa exactamente isso, um canto ao lado de outro⁵³, que não nega o canto original mas o imita transgressiva e inovadoramente para lhe denunciar os vícios e para desnudar as suas articulações: «A paródia preserva e impõe a sua identidade como diferença com aquilo que nega, sem deixar de manifestar alguma identidade em relação ao que não quer ser idêntica»⁵⁴. Pelo recurso à paródia, Melo e Castro problematiza a forma e empreende um projecto crítico que se situa no resgate de uma tradição literária através da escrita e que assume diversas feições: variações estróficas, rimáticas, métricas e temáticas, proposta de uma pluralidade de códigos (numéricos, alfabéticos, visuais) e esvaziamento do conteúdo textual. Perante a ditadura da forma convencionalizada e institucionalizada, Melo e Castro desenvolve uma extrema situação de humor que responde directamente à responsabilidade dessa estrutura, que, uma vez desarticulada, participa de um novo modo estrutural. Face à tirania do sistema, o poeta isola e desfibra os seus elementos, a fim de, a partir dessa desordenação, experimentar novas probabilidades da escrita do soneto. Proclamação de uma rigidez tornada flexível, isto é, aberta a diversos sinais de desvio e oposição, corpos e anti-corpos, negativo e positivo, *Poligonia do Soneto* constitui um processo intelectual e lúdico de questionação e de exploração inovadora de um sistema operativo que se revelou tão eficaz no passado, com a finalidade de alcançar a mesma eficácia no presente.

Um soneto exemplificativo da utilização irónica da forma, soneto citado inúmeras vezes como emblemático da desconstrução proposta pela Poesia Experimental, é o «Soneto Soma 14 x»⁵⁵. A forma é mantida, mas esvaziada de con-

Castro, Gastão Cruz, Casimiro de Brito e António Ramos Rosa («Uma Leitura dos Sonetos de Jorge de Sena», in *Estudos sobre Jorge de Sena*, Lisboa, INCM, 1984, p. 173).

⁵² E. M. de Melo e Castro, «O Texto no Contexto», in AAVV, *Experiência de Liberdade*, Lisboa, Diábril Editora, 1976, p. 317.

⁵³ Gérard Genette esclarece que a paródia é «um canto ao lado de, um canto falso, [...] um contracanto – em contraponto –, ou ainda um canto num outro tom» que implica uma deformação do canto original (*Palimpsestes – La Littérature au Second Degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 17).

⁵⁴ M. L. P. de Aragão, «A Paródia em *A Força do Destino*», *Tempo Brasileiro*, 62, Rio de Janeiro, Junho-Setembro de 1980, p. 19. Cf., sobre a paródia, Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985.

⁵⁵ *Poligonia do Soneto*, ob. cit., p. 38.

teúdo semântico, sendo pois reduzida a mera estrutura. Neste soneto, o autor não utiliza signos da linguagem verbal, prefere algarismos, símbolos da linguagem matemática utilizados para significar verdades da razão aritmética, isto é, quantidades e relações entre quantidades⁵⁶. O poema é composto por linhas de algarismos, ou versos, de um modo que segue as regras do soneto petrarquista: duas quadras e dois tercetos. Cada verso totaliza a quantidade de 14 (que corresponde ao rigor métrico do soneto), excepto o último, cujos componentes numéricos adicionados totalizam 28. O resultado 28 equivale a 14×2 , ao dobro de 14, o que corresponde quantitativamente à valorização qualitativa do último verso do soneto tradicional sob a figura de «chave de ouro»:

1 4 3 4 2

2 3 3 0 6

4 1 6 1 2

3 2 2 1 6

5 0 0 1 8

2 1 2 5 4

1 4 0 1 8

3 2 4 1 4

3 1 2 3 5

5 4 1 2 2

3 0 4 2 5

4 3 3 1 3

5 1 2 1 5

8 9 3 5 8

A esta estrutura não falta nada, ela tem tudo quanto aponta para as características do soneto: as suas variações discursivas são tautológicas. Possui um esquema rímico (*abab / cdcd / eae / fef*); as quadras apresentam rimas pares, e os tercetos, rimas ímpares; os signos são introduzidos em parte progressivamente, em efeito de surpresa: o «8» aparece pela primeira vez na segunda quadra, tal como o «5», o «9» surge só no último verso, e há ainda a grande omissão do «7», isto porque o

⁵⁶ A atracção exercida pelo soneto, como já foi referido, baseia-se nas múltiplas relações matemáticas e geométricas que a forma comporta.

soneto, apesar de ser composto por catorze versos, nunca é divisível ao meio (em sete), mas sim em $8 + 6$ (as duas quadras e os dois tercetos). Surgem, além disso, várias rimas internas e ecos – todos os versos contêm a repetição de um algarismo, com excepção do terceiro verso do primeiro terceto; esta lacuna é, no entanto, compensada no verso seguinte pela utilização tripla do mesmo algarismo: o 3. Melo e Castro faz uma *citação estrutural* da forma clássica soneto, já que o conteúdo semântico é completamente inexistente. Uma eventual atribuição de valor referencial ou semântico às cifras, considerando-as símbolos gramaticais ou, por exemplo, números de alguma lista, ou algo de equivalente, seria forçar a semânticidade. O carácter estético da construção consiste exactamente na revelação da gratuitidade da estrutura mediante o esvaziamento semântico total: «‘Soneto Soma 14 x’, despudorado desnudamento semântico do género, com o fito de expor, numericamente, o frágil esqueleto estrutural que a tradição vestiu com a nobreza do sentimento e a lógica pomposa do silogismo»⁵⁷. Vituperado e elogiado, «Soneto Soma 14 x» não possui, de facto, a estética habitual de um poema, realiza, antes, uma questionação pela desmontagem e desnudamento da estrutura clássica soneto⁵⁸.

⁵⁷ Fernando Segolin, art. cit., p. 17. Cf., sobre «Soneto Soma 14 x», Maria Jovita Mota Fonseca, «A Poesia Experimental», *Diário de Lisboa*, «Suplemento Juvenil», Lisboa, Julho de 1968, p. 7; e Alberto Pimenta, «Soneto Soma 14 x», in *O Silêncio dos Poetas*, ob. cit., pp. 154–155.

⁵⁸ Entre as acusações à gratuitidade deste soneto, as mais importantes são as de José Bento, que o considera um «qualquer aglomerado de algarismos, da fita duma máquina de somar onde os números se foram alinhando uns após outros» («Poligonia do Soneto» de E. M. de Melo e Castro», *O Tempo e o Modo*, 18, Lisboa, Julho-Agosto de 1964, p. 126); e as da *Seara Nova* que afirma: «Se considerarmos isto [o ‘Soneto Soma 14 x’] um soneto, então teremos de ver na lista telefónica um poema épico» (*Seara Nova*, 1422, Lisboa, Abril de 1964, p. 69). Também João Gaspar Simões qualificou este soneto como «quebra-cabeças», como «charada» e ainda como «fria matemática de números» («Poligonia do Soneto», por E. M. de Melo e Castro», *Diário de Notícias*, Lisboa, 7 de Maio de 1964, p. 15). Esclarece E. M. de Melo e Castro sobre o «Soneto Soma 14 x» em resposta à crítica de José Bento: «É assim que o ‘Soneto Soma 14 x’ não é um simples aglomerado de algarismos, tal como a fita de uma máquina de calcular o não é. Na fita os algarismos estão arranjados em conjuntos de sinais aritmeticamente válidos e significativos, ou então a aritmética, a álgebra, a lógica simbólica, numa palavra a matemática não são linguagens e não existem como tal!... o ‘Soneto Soma 14 x’ tem uma construção dupla, pois por um lado, ele não é mais que o esqueleto não linguístico de um soneto normal em que os fonemas e as imagens (sinais poéticos) foram substituídos por sinais aritméticos, estando estes sujeitos às mesmas leis de um soneto vulgar. Por outro lado procurou-se um conteúdo metafórico genérico de base aritmética e assim os algarismos de cada verso somam 14 menos o último que soma 28 (14×2). Assim este esqueleto de soneto aponta para uma representação matemática e de todos os sonetos possíveis dentro de uma ideia talvez arquetípica de unidade estrutural de perfeição poética em 14 versos, mas no entanto aberta a todas as possibilidades, destruições, negações e também a renascimentos... pois se trata de uma fórmula abstracta matemática, (talvez a única Fénix !). E porque não tomar este soneto como uma sátira

Ao parodiar o soneto, Melo e Castro apela à memória estrutural dessa forma, com a finalidade de a actualizar inovadoramente através de um processo que Maria dos Prazeres Gomes denominou «movimento plagiotrópico»: «A plagiotropia (palavra que deriva do grego, significando oblíquo, o que não é em linha recta) se resolve em tradução da tradição, num sentido não necessariamente rectilíneo. Encerra uma tentativa de descrição semiótica do processo literário, como produto de revezamento contínuo de interpretantes de uma ‘semiose ilimitada’ ou ‘infinita’ que se desenrola no espaço cultural»⁵⁹. Trata-se de realizar uma operação tradutora sobre as formas e os textos passados, transformando-os por uma releitura crítica da tradição, num processo de «constante autofagia e autofecundação»⁶⁰. O soneto produzido por Melo e Castro comporta um desenvolvimento transformativo: «[...] pois é através de jogos verbais (sonoros, semânticos ou visuais) que o novo texto se afirma. Quando o ponto de partida é um texto antigo, a transformação inovadora torna-se ainda mais evidente, pois é possível verificar como o texto antigo é ‘traduzido’ para o novo, que em relação ao antigo surge como um verdadeiro ‘canto paralelo’»⁶¹. Assim, todos os textos de *Poligonia do Soneto* traduzem crítica e criativamente a forma tradicional soneto, numa espécie de citação suspensa, distorcida e perversa desse modelo clássico, através de um reescrita do passado que renova o paradigma sonetístico: «[...] o artista faz mais alguma coisa: ‘renova’ o passado. O que significa que não o reproduz, mas antes, tirando dele como de um depósito formas e conteúdos esparsos, o torna novamente ambíguo, denso, opaco, relacionando os seus aspectos e significados com a modernidade. [...] os artistas adoptam o material proveniente da tradição como depósito formal para uma nova ‘paleta’»⁶². Se todos os textos de *Poligonia* são, pois, sonetos que se propõem como derivações do arquétipo, três deles são citações, intactas ou deformadas, de três textos concretos. É o caso do soneto «Há uma linha subtil que tu partiste», do texto «Fragmentos de ‘A Casa de Astérion’ de J. L. Borges» e do soneto «Versão Livre de um Soneto de e. e. cummings».

seca e total ao academismo [...] ?» (E. M. de Melo e Castro, «Resposta a José Bento», art. cit., p. 206).

⁵⁹ Maria dos Prazeres Gomes, *Outrora Agora: Relações Dialógicas da Poesia Portuguesa de Invenção*, São Paulo, EDUC, 1993, p. 40.

⁶⁰ *Idem*, p. 42.

⁶¹ Ana Hatherly, *A Casa das Musas*, Lisboa, Estampa, 1995, p. 179.

⁶² Omar Calabrese, *A Idade Neobarroca*, Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 193–194.

No soneto «Há uma linha subtil que tu partiste», dedicado a Luís Vaz de Camões, o modo operativo camoniano é objecto de empenho recreativo, intertextual e paródico. «Há uma linha subtil que tu partiste» altera lexical, sintáctica e semanticamente o soneto original, fazendo ecoar sonoridades através de uma «transcrição para fonética do soneto de Camões cujo primeiro verso é ‘Alma minha gentil que tu partiste’»⁶³. «Há uma linha subtil que tu partiste» e «Alma Minha gentil que te partiste» – cantos paralelos em que o soneto de Melo e Castro repercute rítmica e paronimicamente o soneto camoniano:

há uma linha subtil que tu partiste
no medo desmedido mas contente
uma causa cruel que não se sente
mas é a vida a terra que tu viste

Alma minha gentil, que te partiste
Tão cedo desta vida, descontente,
Repousa lá no Céu eternamente
E viva eu cá na terra sempre triste.

se logo o vento vário não resiste
e a história ferida se desmente
não aqueças a dor da tua mente
nem a luz que nos olhos te subsiste

Se lá no assento etéreo, onde subsiste,
Memória desta vida se consente,
Não te esqueças daquele amor ardente
Que já nos olhos meus tão puro viste.

e se rires do pó o dissolver-te
em tanta coisa a cor que se mudou
na água tédio médio de só ver-te

E se vires que pode merecer-te
Alguma cousa a dor que me ficou
Da mágoa, sem remédio, de perder-te,

corta as linhas maiores do que ficou
na sede de partir e de perder-te
no chão como uma fonte que secou⁶⁴

Roga a Deus, que teus anos encurtou,
Que tão cedo de cá me leve a ver-te,
Quão cedo de meus olhos te levou⁶⁵.

Ao procurar manter a marcação rítmica, Melo e Castro provoca alterações na ordem lexical, sintáctica e semântica que, no entanto, não chegam a adquirir expressividade, pois todos os esforços do poeta estão concentrados em valorizar, sobre qualquer outro nível, a organização fónico-melódica⁶⁶. A recuperação do esquema rimático e melódico é manifesta. Tendo em vista respeitar a marcação rí-

⁶³ *Re-Camões*, Porto, Limiar, 1980, p. 45.

⁶⁴ *Poligonia do Soneto*, ob. cit., p. 22.

⁶⁵ Luís Vaz de Camões, *Sonetos de Camões – Corpus dos Sonetos Camonianos*, Braga, Barbosa & Xavier, Editores, 1980, p. 19.

⁶⁶ Cf. João Gaspar Simões, art. cit., p. 16.

tmica, a construção morfo-sintáctica torna-se estranha, arrevesada, chegando a dificultar a compreensão do sentido da frase em versos como «e se rires do pó o dissolver-se» ou «na água tédio médio de só ver-te». Através desta singularidade das soluções lexicais que se relêem sonoramente no interior do próprio texto («dissolver-te», «de só ver-te»), ou em relação ao original («E se vires», «e se rires»; «Da mágoa, sem remédio», «na água tédio médio»), inclusive antiteticamente («descontente», «contente»; «Alguma coisa a dor que me ficou», «em tanta coisa a cor que se mudou»), e, ainda, por inserir no texto parodiado a transformação de um verso a ele estranho («É ferida que dói e não se sente»⁶⁷, «uma causa cruel que não se sente»), Melo e Castro vai desnudando o soneto da amargura sufocante e penitencial, mantendo, no entanto, o tom lírico-emotivo subsista, por contágio do original, que é apenas enfraquecido pelo humor do jogo das analogias e pelo carácter lúdico da imprevisibilidade das formas⁶⁸. No decurso do processo intertextual, o soneto de Camões é submetido a uma alteração paronímica, entendida como: «alteração do texto original que consiste em conservar as sonoridades, modificando embora a grafia, o que carrega o texto de um sentido novo»⁶⁹. Alcança-se assim uma associação de formas e não uma associação de ideias, pois a paronomásia pressupõe uma confrontação dos significados de palavras similares do ponto de vista fonético, independentemente de qualquer conexão etimológica e semântica. A importância que Melo e Castro atribui ao ritmo e à musicalidade da poesia camoniana⁷⁰ está aí evidenciada no respeito integral aos movimentos fónicos e melódicos do soneto original.

⁶⁷ Luís Vaz de Camões, ob. cit., p. 139.

⁶⁸ Cf. Maria dos Prazeres Gomes, «Re-presentação Camoniana: Tradu(i)ção Experimental em *Re-Camões* de Melo e Castro», *O Diário*, Lisboa, 5 de Junho de 1983, p. 6.

⁶⁹ Laurent Jenny, «A Estratégia da Forma», in AAVV, *Intertextualidades*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, p. 38. Exemplos vários desta conservação sonora com alteração gráfica, sintáctica e semântica ocorrem no texto de Melo e Castro em relação ao poema original: «linha subtil que tu partiste», «alma minha gentil que tu partiste»; «medo», «cedo»; «contente», «descontente»; «sente», «eternamente»; «viste», «triste»; «vento», «assento»; «resiste», «subsiste»; «história», «memória»; «ferida», «vida»; «se desmente», «se consente»; «não aqueças», «não te esqueças»; «dor», «amor»; «mente», «ardente»; «subsiste», «viste»; «e se rires», «E se vires»; «dissolver-te», «merecer-te»; «a cor que se mudou», «a dor que me ficou»; «na água», «Da mágoa»; «médio», «remédio»; «de só ver-te», «de perder-te»; «ficou», «encurtou»; «sede», «cedo»; «perder-te», «ver-te»; «chão», «quão»; «que secou», «te levou».

⁷⁰ Defende Ana Hatherly que na poesia de E. M. de Melo e Castro «a ressonância de Camões é um eco permanente» («Da Intertextualidade na Poesia Experimental», *Colóquio/Letras*, 34, Lisboa, Novembro de 1976, p. 48).

O soneto «Versão Livre de um Soneto de e. e. cummings» é uma citação diversa da que foi realizada em relação ao soneto camoniano: não se trata de transcrever foneticamente o texto de cummings, mas de propor uma nova leitura, aliás bastante próxima semanticamente, do soneto original:

a ignorância descai na sabedoria para voltar a si uma vez mais o inverno não sura e até a neve derrete(se a primavera não vier—que mais?)	all ignorance toboggans into know and trudges up to ignorance again: but winter's not forever, even snow melts;and if spring should spoil the game,what then?
a história é desporto de inverno mas mesmo que não fosse — que fazer? se para mim sozinho já não chega como havemos nós dois de lá caber	all history's a winter sport or three: but were it five, i'd still insist that all history is too small for even me; for me and you, exceedingly too small.
desce ao túmulo (mito de nós todos) some-te chiando entre os presentes carlos marias manueis joões	Swoop (shrill collective myth) into thy grave merely to toil the scale to shrillness per every madge an mabel dick and dave — tommorow is our permanent adress
que o futuro é nosso permanente e se (mesmo aí) nos descobrirem iremos residir mais longe — no presente ⁷¹	and there they'll scarcely find us (if they do, we'll move away still further: into now ⁷²

As semelhanças entre os dois textos ocorrem ao nível semântico, já que os aspectos rítmicos e melódicos são completamente diversos. O soneto de cummings apresenta-se na forma clássica do soneto inglês: três quadras e um dístico, com o esquema rimático *abab / cdcd / efef / gg* (apesar da rima do dístico não ser foneticamente perfeita, visto que «do» e «now» não têm a mesma sonoridade), e sendo o verso utilizado o decassílabo. Já o soneto de Melo e Castro é constituído por duas quadras e dois tercetos, sem nenhum sistema de rimas (apenas os versos 2 e 4 da segunda quadra e os versos 1 e 3 do segundo terceto rimam entre si), e os versos são heterométricos. Dado que o texto do poeta português segue de perto o conteúdo do texto do poeta americano, há uma perda de rima e também uma dissemelhança nas sonoridades dos dois sonetos. Mas as alterações não ocorrem ape-

⁷¹ *Poligonia do Soneto*, ob. cit., p. 72.

⁷² E. E. Cummings, *xix poems*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p. 56.

nas ao nível fónico e rítmico, pois Melo e Castro não emprega a mesma pontuação utilizada por cummings. Assim, apesar de a escolha lexical do texto de Melo e Castro se aproximar da realizada por e. e. cummings, o facto de o poeta português não utilizar os mesmos sinais de pontuação implica uma interpretação diversa, isto porque em cummings a pontuação tem uma carga semântica. O poeta americano explorou sistematicamente os caracteres gráficos, que tinham sido praticamente ignorados até então: os parêntesis, os sinais de pontuação, as pausas, as maiúsculas e as minúsculas. Uma grande parte da sua originalidade está relacionada com a importância que ele atribui ao aspecto grafemático da linguagem. Apesar deste soneto não ser um dos mais ilustrativos da importância dada por cummings à grafemática, nele encontram-se algumas dessas explorações: a utilização da minúscula «i» para o pronome pessoal em vez do «I» da norma que a língua inglesa impõe, a minúscula também nos substantivos «winter» e «spring», bem como nos nomes próprios «madge», «mabel», «dick» e «dave», e o emprego de minúscula no início do soneto. Pela utilização do «i», o poeta parece afirmar um «eu» anti-convencional, posto assim ao nível das coisas comuns e implicando uma cisão entre sujeito poético e sujeito civil. Já as outras minúsculas parecem significar uma exigência de tratamento igualitário de todas as palavras do texto. Existe apenas uma maiúscula no soneto de cummings, a da palavra «Swoop». Com a maiúscula, o poeta pretende enfatizar a acção que o verbo propõe: o mergulho no túmulo, ou seja, na morte. Outros aspectos que demonstram a importância atribuída ao grafema são a utilização dos dois pontos, não para traduzir um esclarecimento, uma síntese ou uma consequência do que foi atrás enunciado, mas para introduzir uma pausa, uma suspensão na melodia do verso: «Muitas das inovações de Cummings têm como intenção guiar a pronúncia [...] seguindo a ideia tradicional de que a poesia é uma arte oral e que a página com versos tem a mesma relação com o poema do que a pauta com a peça musical»⁷³. O emprego do parêntese (nos versos 9 e 13) pressupõe uma técnica do encaixe, lembrando, em grande medida, a colagem e a montagem cubistas. Através dessa técnica, o poeta comenta, sobre-põe, fornece indicações numa espécie de *patchwork*, colando remendos ou fragmentos de falas. O parêntese aberto no verso 13 tem ainda como característica

⁷³ Jacob Korg, ob. cit., p. 194.

inovadora o facto de não ter fecho, o que, conjuntamente com a ausência de ponto final no fim do soneto, faz com que o texto seja deixado em aberto⁷⁴.

O poema de Melo e Castro não se limita a traduzir o texto de cummings⁷⁵, uma vez que lhe provoca variações significativas. Ao serem introduzidas alterações na pontuação, o soneto do poeta experimentalista português afasta-se do original, na medida em que perde muito do carácter inovador proposto pelo soneto do autor americano. O texto de Melo e Castro aproxima-se mais de uma linha discursiva e é mais lógico semanticamente, já que cummings introduz alguns ilogismos que o poeta português não recupera: «all history's a winter sport or three: / but were it five [...]»; «Swoop (shrill collective myth) into thy grave / merely to toil the scale to shrillerness». Melo e Castro, ao colocar esta «Versão Livre de um Soneto de e. e. cummings» na sua obra, parece querer prestar um tributo ao poeta americano, considerado um dos precursores da Poesia Concreta, e um dos poetas que fazem parte do «paideuma»⁷⁶ que levou ao concretismo.

Quanto ao extracto de «A Casa de Astérion» de Borges, não se trata já de uma citação transformadora do texto original, mas de uma citação no sentido tradicional. A razão que leva Melo e Castro a colocar este texto de Jorge Luís Borges no meio da sua obra *Poligonia do Soneto* relaciona-se com o número 14, ligado ao infinito no texto de Borges:

⁷⁴ Cf., sobre os sonetos de cummings, Jean-Pierre Lavallard, «E. E. Cummings. Les Sonnets Métamorphiques», in AAVV, *Les Metamorphoses du Sonnet*, Paris, Le Cri, 1999, pp. 175–186.

⁷⁵ Uma tradução do soneto de cummings, realizada por Jorge Fazenda Lourenço, é vertida da seguinte forma: «toda a ignorância escorrega para o saber / e de novo se arrasta para a ignorância: / mas o inverno não é para sempre, mesmo a neve / derrete; e se a primavera estragar o jogo, que fazer ? // toda a história é um desporto de inverno ou três: / que fossem cinco, eu seguiria insistindo que toda / a história é demasiado pequena até mesmo para mim; / para mim e para ti, excessivamente demasiado pequena. // Mergulha (estridente mito colectivo) na tua tumba / tão-só para trabalhar a escala até à hiperestridência / por cada magda e marta diogo e david – amanhã é o nosso endereço permanente // e aí mal nos hão-de achar (se acharem, / mudaremos ainda mais para diante: para agora» (E. E. Cummings, ob. cit., p. 57).

⁷⁶ Termo de Pound para elenco de valores essenciais, culturalmente actuates no momento histórico. Diz Décio Pignatari sobre cummings: «A poesia de E. E. Cummings (um dos autores que está na base do movimento concreto) realiza verdadeiros ideogramas, utilizando os recursos tipográficos [...]. Cummings utiliza as letras e os sinais de pontuação [...], usa largamente as peculiaridades fisiognômicas de certos caracteres [...]» (Décio Pignatari, «Poesia Concreta: Pequena Marcação Histórico-formal», in AAVV, *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1987, p. 67).

É verdade que não saio de minha casa, mas também é verdade que as suas portas (cujo número é infinito)⁷⁷ estão abertas dia e noite para os homens e também para os animais [...]. Não imaginei só estes jogos; também meditei sobre a casa. Todas as partes da casa estão muitas vezes, qualquer lugar é outro lugar. Não há uma cisterna, um pátio, um bebedeiro, uma manjedoura; são catorze (são infinitos) as manjedouras, os bebedeiros, os pátios, as cisternas. [...] também são catorze (são infinitos) os mares e os templos. Tudo está muitas vezes, catorze vezes [...] ⁷⁸.

Catorze é também o número de versos de um soneto, e, se catorze é o número do infinito, então o soneto é uma potência que eleva os seus versos a uma infinitude.

O texto de Borges «A Casa de Astérion» faz parte da sua obra *O Aleph*⁷⁹. Este termo designa a primeira letra do alfabeto da língua sagrada hebraica. Na cabala, designa o local do conhecimento total, o ponto onde o espírito se apercebe, de um só golpe, da totalidade dos fenómenos, das suas causas e dos seus sentidos. Essa letra tem a forma de um homem que mostra o céu e a terra ($\aleph$), para demonstrar que o mundo de baixo é o espelho e o mapa do mundo de cima⁸⁰. O conceito de *aleph* estabelece a existência no universo de um ponto, de um local privilegiado onde todo o universo se descobre: o conjunto dos factos, o espaço e o tempo revelam-se na sua completude. O *aleph* tem, pois, uma carga mística e metafísica, que, no entanto, foi racionalizada pelas concepções matemáticas⁸¹, a

⁷⁷ «O original diz catorze, mas sobram motivos para inferir que, na boca de Astérion, esse adjectivo numeral vale por *infinitos*» («Nota de Jorge Luís Borges», in *Poligonia do Soneto*, ob. cit. p. 46).

⁷⁸ *Idem*, pp. 46–47.

⁷⁹ Jorge Luís Borges, «A Casa de Astérion», in *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, pp. 69–72.

⁸⁰ Também na religião católica, essa reciprocidade dos dois mundos é traduzida pela frase: «Assim na terra como no céu». Já Platão, na sua teoria dos dois mundos, estabeleceu correspondências intermundos. Na *Tábua de Esmeralda*, Hermes Trimegista estabelece que o que está no alto é como o que está em baixo, e vice-versa. Esta declaração constitui a fórmula básica do ocultismo.

⁸¹ O conceito de número cardinal, que para os conjuntos finitos corresponde ao número de elementos desses conjuntos, generalizado aos conjuntos infinitos, conduziu ao estudo dos chamados números transfinitos, que permitem estabelecer uma hierarquia entre os números cardinais infinitos. O primeiro cardinal infinito é o $\aleph_0$ (*aleph zero*) – que é o cardinal do conjunto dos números naturais (N). Segue-se o $\aleph_1$ (*aleph um*), que, segundo a Hipótese do Contínuo de Cantor, é o cardinal do conjunto dos números reais (R). Cantor provou que este conjunto tem um cardinal maior do que o de N , mas não está demonstrado que não exista nenhum conjunto com um cardinal maior do que o de N e menor do que o de R . Aliás, Kurt Gödel provou que tal asserção não pode ser provada a partir dos axiomas existentes na Teoria dos Conjuntos. Mas a sucessão dos cardinais infinitos não acaba por aqui, já que se seguem $\aleph_2$, $\aleph_3$, ..., $\aleph_\omega$, ... (em que ω se refere a um número

mais importante das quais foi realizada por Georg Cantor. Para exemplificar a sua teoria é necessário imaginar que sobre uma folha de papel estão dois pontos, *A* e *B*, distanciados um do outro por um centímetro. Traçando um segmento de recta que una *A* a *B*, quantos pontos poderão ser encontrados nesse segmento? Cantor demonstra que existem mais pontos do que os elementos do conjunto dos números naturais (*N*), cujo cardinal é infinito. Para preencher completamente o segmento de recta é necessário um número maior de pontos do que o número de números naturais: o número *aleph*⁸². Este número *aleph* é igual a todas as suas partes. Se se dividir o segmento de recta em dez partes iguais, haverá em cada parte tantos pontos como em todo o segmento. Se se construir, a partir do segmento, um quadrado, existirão tantos pontos sobre o segmento como na superfície do quadrado. Se for construído um cubo, haverá o mesmo número de pontos sobre o segmento e em todo o volume do cubo. Se se construir, a partir do cubo, um sólido com quatro dimensões, um tesseracto, existirão tantos pontos sobre o segmento de recta como no sólido com quatro dimensões. E assim sucessivamente, até ao infinito. Nesta matemática do transfinito, que estuda o *aleph*, a parte é igual ao todo, e, se se multiplicar um *aleph* por um qualquer número, obtém-se sempre um *aleph*⁸³. Borges utilizou trabalhos dos cabalistas e dos alquimistas, e lendas muçulmanas para escrever a sua obra *O Aleph*, onde descreve a existência no espaço de pontos *aleph*, nos quais todo o contínuo espaço-tempo se encontra representado, e o espectáculo estende-se do interior do átomo à galáxia mais distante:

El diámetro del Aleph sería de dos ou tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa [...] era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. [...] vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese

maior do que todos os números naturais). Sobre o conceito de *aleph* em termos matemáticos, cf. Kurt Gödel, «O que É o Problema do Contínuo de Cantor?», in *O Teorema de Gödel e a Hipótese do Contínuo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, pp. 217–244; e John H. Conway e Richard K. Guy, *The Book of Numbers*, New York, Springer-Verlag, 1996, pp. 281–299.

⁸² Este número *aleph* refere-se ao $\aleph_1$ da nota anterior.

⁸³ Cf. Georg Cantor, *Contributions to the Founding of the Theory of Transfinite Numbers*, New York, Dover Publications, 1952.

objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo⁸⁴.

A concepção transfinita que o *aleph* parece comportar não o expande para lá do infinito: este não é mensurável, possui uma extensão, uma duração ou uma intensidade extremas, e, assim, o *aleph* só pode fazer parte dele. O *aleph* é pois o ponto onde o infinito se observa, e em «A Casa de Astérion», o número catorze corresponde ao infinito, sendo estabelecida uma relação entre esse número e a potencialidade labiríntica que leva ao conhecimento. Astérion, filho de Pasiphaé, esposa de Minos (rei de Creta), e de um touro, oferta de Poseidon ao rei, era um monstro com corpo de homem e cabeça de touro, também conhecido por Minotauro. Aterrorizado e envergonhado perante esse ser, fruto de amores adúlteros e contra-natura, Minos mandou construir um imenso palácio de tal forma complexo que apenas o seu arquitecto (Dédalo) podia encontrar a saída. Minos desterrou depois Astérion para o labirinto e ordenou que cada ano sete jovens rapazes e sete jovens raparigas de Atenas lhe fossem entregues como repasto, até ao dia em que Teseu conseguiu, com a ajuda de Ariana (filha de Minos e de Pasiphaé), matar o animal e sair do labirinto graças ao fio de Ariana. O labirinto tem catorze encruzilhadas, cisternas, pátios, etc., e assim o número catorze passa a ser equivalente ao próprio labirinto, porque, se catorze é igual a infinito e se o número infinito de caminhos significa uma estrutura labiríntica, então catorze é igual a labirinto. Como o soneto tem catorze versos, Melo e Castro, ao colocar no seu livro extractos de «A Casa de Astérion», pretende significar que o soneto é uma estrutura com potencialidades infinitas, que é um jogo labiríntico que o poeta pratica para experimentar as suas capacidades criadoras e as capacidades interpretativas do leitor.

Destinado na sua origem a proporcionar simbolicamente ao homem um confronto consigo próprio através de um percurso cujo objectivo é destruir o mal (se no centro estiver um monstro como o Minotauro) ou alcançar a salvação (se no centro estiver a Igreja), o labirinto perde esse centro mágico e místico, restando apenas o esqueleto racional, ou seja, o seu desenho, que, pela sua complexidade, se torna então somente desafio à inteligência e à perícia, e que apenas importa como jogo: «Uma coisa [...] parece estar certa [...] para os labirintos poéticos [...]:

⁸⁴ Jorge Luís Borges, «El Aleph», in ob. cit., pp. 170–171.

todos eles representam uma demonstração de mestria, de saber e de capacidades de interpretação, fazendo desse modo um elogioso apelo ao leitor, cujo nível intelectual terá de equiparar-se ao do artista que produz esses textos»⁸⁵.

Graças à sua estruturação geométrica e proporcionalmente equilibrada, o soneto exige uma destreza da parte do seu autor. Através da desmontagem praticada sobre a organização sonetística, *Poligonia do Soneto* permite a observação das suas exigências estruturais. Melo e Castro desnuda o labirinto verbal proposto pelo soneto, expõe as suas contorções e percursos, as suas sinuosidades e complexidades pelo emprego de um número de variações metaplásticas, metassemânticas e metatáticas⁸⁶. Os constrangimentos exigidos são alterados graças à produção criativa de novas e potencializadoras restrições que possibilitam a captação do soneto como estrutura mutante, metamórfica.

⁸⁵ Ana Hatherly, *A Experiência do Prodígio*, ob. cit., p. 115. Ana Hatherly defende que por detrás da construção do labirinto, concebido como percurso ou como escrita secreta, ergue-se como base da sua coerência o número: «Os antigos labirintos circulares tinham geralmente um número constante e significativo de voltas, predominando o número 7 e seus múltiplos. Noutros casos, são as figuras geométricas que assumem significados alegóricos relacionados com o número, como por exemplo nos labirintos hexagonais, em que o número 6 representa a morte, e nos octogonais, em que o número 8 simboliza a ressurreição» (*idem*, p. 87, sublinhado meu). De notar os Algarismos referidos por Ana Hatherly, 7 e seus múltiplos, 6 e 8, todos eles relacionados com o soneto: o 14 (múltiplo de 7) é o total de versos do soneto, o 6 corresponde ao número de versos dos tercetos, e o 8, ao das quadras.

⁸⁶ Termos utilizados e definidos pelo Grupo μ (*Rhétorique Générale*, Paris, Seuil, 1982, pp. 50–122).

Metáboles do soneto

Podemos reconduzir o conjunto das figuras consideradas [as metáboles] para uma figura maior que apelidaremos de jogo de palavras, e a nossa hipótese será que a nova poesia passa de um regime de metáfora enquanto figura dominante a um regime de jogo de palavras.

Grupo μ

As transformações do soneto propostas por E. M. de Melo e Castro são múltiplas e implicam alterações tropológicas ou metabólicas da estrutura. O soneto, enquanto modelo clássico, comporta uma série de constrangimentos. Melo e Castro, ao esquecer parte dessas coacções, cria um novo tipo de modelo, ou vários tipos de modelos que impõem novas restrições à estrutura¹. As metáboles, figuras da linguagem, são várias: os metassememas ou figuras que comportam uma manipulação semântica; os metaplasmos ou figuras formais que acrescentam, suprimem, permutam ou transpõem fonemas nas palavras; as metataxes ou figuras de sintaxe; e os metalogismos, que correspondem às figuras de pensamento da antiga retórica². Todas estas figuras são engendradas por regras de adição, supressão, substituição e permutação, e são designadas por «jogo de palavras»:

¹ Melo e Castro segue o que Claude Berge, um dos membros da OuLiPo, propõe: «[...] deseja-se substituir os *constrangimentos* clássicos do tipo 'soneto' por outros constrangimentos linguísticos: alfabéticos [...], fonéticos [...], sintácticos [...], numéricos [...] e mesmo semânticos» [«Pour une Analyse Potentielle de la Littérature Combinatoire», in OuLiPo, *La Littérature Potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, Paris, Gallimard, 1973, p. 45]. A OuLiPo dedicou-se a um trabalho analítico da literatura, demonstrando a existência de constrangimentos nas obras do passado ou fazendo o repertório das que são conhecidas, e a um trabalho sintético inventando novas regras.

² Grupo μ , *Rhétorique Générale*, Paris, Seuil, 1982, pp. 24–25 e 50–144. Esclarece o Grupo μ : «Designaremos por *metábole* toda a espécie de alteração de um qualquer aspecto da linguagem. [...]. Metaplasmos, metataxes e metassememas partilham o campo dos desvios do código. Os metalogismos cobrem os factos assinaláveis no domínio das transformações do conteúdo referencial» (*idem*, pp. 24–25).

[...] o «jogo de palavras» é um texto de pequena dimensão, cuja construção obedece a uma regra explícita, que diz respeito de preferência ao significante. Esta definição tem três elementos de importância desigual: a regra explícita a pequena dimensão, o nível do significante. Estas duas últimas características são aproximativas; [...] a primeira desempenha o papel essencial. É aliás através da *regra* que o jogo de palavras participa do *jogo* [...]³.

Os jogos de palavras utilizados por Melo e Castro são, pois, produto de uma operação de substituição, efectuada através da equivalência plástica de uma palavra (ou expressão complexa) por outra, de tal forma que a intersecção é constituída por elementos plásticos comuns às duas palavras ou expressões. Quando o jogo de palavras se faz pela semelhança fónica, o metaplasmo, ele sublinha a diferença entre dois sentidos, reenviando, pois, para uma alteridade de significado. Há como que uma criação de sentido a partir do material sonoro. Assim, o metaplasmo relaciona-se com uma característica da língua: a possibilidade de um só significante ou significantes similares evocarem significados independentes: «É sobretudo devido à imperfeição das línguas que há uma grande facilidade em jogar com as palavras. Se tivéssemos menos termos metafóricos e se as nossas expressões fossem mais variadas, teríamos menos vocábulos com a mesma consonância e consequentemente menos equívocos»⁴. Através da aproximação de palavras com sonoridades semelhantes mas com sentidos distintos, salienta-se a ausência na língua de um paralelismo entre o plano do significante e o plano do significado.

O interesse dos jogos de palavras reside na observação, em condições experimentais, dos princípios da produção verbal. Melo e Castro ao jogar com os vocábulos, testa a sua resistência e afirma a polissemia lexical, expondo a ausência de paralelismo rigoroso entre significante e significado. Exemplos de sonetos metaplásticos em *Poligonia* são os textos «A ironia sim a ir», «‘E’ (Leia-se I)», «Sones Soneticum», «Correr o risco», «As vozes pela voz por esta voz», «Piropo», «Mausoléu», «Apologia do Soneto», «Quadrado», «Nexo pleno eixo texto» e «Soneto Humoris Causa»⁵. Um dos mais ilustrativos do jogo de palavras metaplástico é o poema: «‘E’ (Leia-se I)»:

³ Tzvetan Todorov, *Os Géneros do Discurso*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 322.

⁴ Albéric Deville, *Biévriana, ou Jeux de Mots de M. Bièvre*, Paris, Maradan, 1800, p. 132.

⁵ E. M. de Melo e Castro, *Poligonia do Soneto*, Lisboa, Guimarães Editores, 1963, respectivamente pp. 12, 14, 17, 24, 30, 32, 35, 54, 62, 64 e 68.

cópula
(ac)tiva
solitária
ligação

livre
copulação
elo
entre

ele
e
ela

po
pul
a(c)ção⁶

Jogo entre a palavra «copulativa», que remete para a conjunção copulativa do título, «E», e os vocábulos «cópula» e «activa», este soneto desenvolve-se em torno dessas e de outras semelhanças sonoras. Enquanto conjunção copulativa, «E» estabelece conexões entre palavras ou orações, mas também consiste numa *cópula activa*, isto é, ligação entre dois sexos: «elo / entre // ele / e / ela». As sonoridades de «elo», «ele» e «ela» são também idênticas, o que permite a relação paronímica entre os vocábulos, para além da ligação explícita referida no texto. Essa união entre os dois sexos tem como resultado a «população», esse elo «po / pul / a [...]» pois é uma «acção», consiste, precisamente, numa «cópula activa». Mediante a inserção de elementos que remetem para uma carga erótica, um texto inicialmente inocente enche-se de sentidos e de subsentidos, num jogo que potencia significados. Através de uma operação lúdica em volta da conjunção «e», elabora-se um texto fónica e semanticamente rico com a utilização de apenas doze vocábulos.

Já em «Apologia do Soneto», o programa textual propõe-se recuperar a presença física e as pistas culturais da forma, limitando-a a uma derivação fónica da própria palavra «soneto»:

so ne to

⁶ *Idem*, p. 14.

só ne to
 som eto
 só teto

to se no
 se re no
 co se no
 ti ra no

es tre la
 só letra
 so le tra

es pir ra
 va le ta
 fu la no⁷

O conteúdo discursivo perde-se em virtude de uma prevalência das sonoridades. A forma implode virtualmente, isto é, nada se intromete entre a etiqueta «soneto» e a sua realização. O efeito é o de uma revelação tanto da designação como da forma, indicando uma produção histórica e estética contingente, e o de uma provocação que leva à seguinte questão: onde reside o poder inerente dessa estrutura? A partir de uma palavra-tema, «soneto», deriva um fluxo sonoro dissecado silabicamente, numa vertiginosa multiplicação de sentidos ou de não-sentidos.

Um outro exemplo de manipulação fónica com total perda de significado, o que torna o texto simultaneamente um metaplasmo e um metassemema, é o soneto «Sones Soneticum»:

ornipuri palente condurita
 parladina sulnata infiliana
 citronala contuta calacita
 oropeta maluna dastriana

tofural solipendo ordinfesto
 apertindo vizantes plurinates
 trefibiclo clineate biliestro
 capileta sedulor fadiates

⁷ «Apologia do Soneto», in *idem*, p. 54.

carmetamo melane sinditoro
 mendunfila cecultro anoritana
 rozorates tremenfus copetoro

perunital compluto lartendur
 filofedito dondoro comburnates
 arnipluro sulim infiriadur⁸

Pura orquestração de sons insignificantes, «Sones Soneticum» é composto por versos decassílabos que seguem o esquema rimático: *abab / cdcd / ebe / fdf*. O título remete para o latim, e as sonoridades do texto parecem confirmar essa remissão, mas nada mais no soneto tem significado, uma vez que o poema é apenas constituído por sugestões fónicas da latinidade: «As implicações subconscientes e conotações no meu soneto, mesmo até à sedução mágica de um ‘latinório’ obsessivo de uma infância católica até à saturação, são razões suficientes para a produção deste texto»⁹. Com este texto, Melo e Castro afasta a linguagem das fixações semânticas graças a uma aposta nos significantes que permite a inquirição e a reformulação dos conteúdos poéticos. Através da invenção vocabular, da desagregação e desfiguração das palavras, da junção de fragmentos linguísticos (do latim e do português) em inovadoras unidades sensíveis, o texto perde os seus nexos semânticos mas dilata-se exponencialmente pela carga sugestiva que transporta¹⁰.

⁸ «Sones Soneticum», in *idem*, p. 17.

⁹ «Resposta a José Bento», *O Tempo e o Modo*, 20/21, Lisboa, Outubro/Novembro de 1964, p. 204.

¹⁰ Este texto de Melo e Castro é aparentado com os textos de Ângelo de Lima e com os *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómene* de Jorge de Sena. A invenção vocabular e a perda de semanticidade através de uma aposta num complexo de imagens que se associam por magnetismos sonoros são comuns aos textos dos três poetas. Melo e Castro reconhece a importância de Ângelo de Lima para a futura Poesia Experimental: «Tanto o uso da pontuação como o uso das maiúsculas apontam [...] para uma substantivação do texto poético, através do ícone, que só se virá a manifestar na Poesia Experimental portuguesa dos anos 60, [...] bem como o uso do neologismo. [...] Ângelo de Lima utilizou várias técnicas de neologismo, como a invenção fonética por paronomástica, por analogia fónica ou por simples diluição fonética, além da substantivação de verbos, da verbalização de substantivos ou de adjectivação empolgante e hiperbólica [...]» (*Voos da Fénix Crítica*, Lisboa, Edições Cosmos, 1995, pp. 106–107). Relativamente aos sonetos de Jorge de Sena, Melo e Castro reconhece-lhes a importância, mas estabelece que essa experiência se baseia em pressupostos diversos dos realizados pela Poesia Experimental, uma vez que a esta interessa a «criação de uma semântica-outra», enquanto que «nos quatro sonetos de Sena, essa semântica outra é a que subliminarmente se pode descobrir na leitura e para a qual Sena posteriormente apontou [...] ao indicâr, para o quarto soneto, as raízes gregas dos vocábulos re-inventados, como sendo os vários nomes dados a Afrodite. É, de facto, na decantação da estratificação clássica que se deve procurar

Grande parte de *Poligonia do Soneto* joga com fenómenos metaplásticos que colocam o acento sobre o significante no processo de descodificação e alcançam assim uma revelação e uma valorização da forma, minimizando, consequentemente, o conteúdo semântico: «a ironia», «a ir / unia»¹¹; «dissolver-te», «de só ver-te»¹²; «as mãos sãs», «as maçãs»¹³; «e de fiar o mato», «nas palavras que mato»¹⁴; «velozes vi as vozes vezes vezes»¹⁵; «em re- / dor da dor»¹⁶; «ou não mu- / dar o que é só dar»¹⁷; «ficar diferente indi- / ferente à pedra frente a frente»¹⁸; «é parte do destroço / é troço de uma estrada // é troça de saber»¹⁹; «seguir o com de ser», «con des cen der»²⁰; «se vejo», «cerveja»²¹; «volto à vida se volta esta revolta / mas contrafeito à vida volto / contra mim a revolta toda volta / que se volta por si a vida solta»²²; «as flores que não colhi foram-me dolo- / rosas – as que colhi se rosas»²³; «é tão rara a manhã / como amanhã será»²⁴; «trás», «te-

a origem e o objectivo final dos quatro sonetos» (*idem*, p. 131). No entanto, Melo e Castro reconhece que, através desse recuo classicizante, Jorge de Sena realiza uma «procura do moderno [...] com os mais notáveis resultados» (*idem*, p. 132). Este depoimento de Melo e Castro sobre os *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena* foi inicialmente publicado no texto de Luís Adriano Carlos, «Quatro Sonetos e um Labirinto», *Colóquio/Letras*, 125/126, Lisboa, Julho/Dezembro 1992, p. 102). Aparentemente próximo dos textos de Ângelo de Lima e dos *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena*, de Jorge de Sena, o soneto de Melo e Castro afasta-se deles porque em Ângelo de Lima é possível encontrar um significado latente nos seus jogos de palavras, bem como nos sonetos de Jorge de Sena. Neste soneto do experimentalista português o conteúdo é inexistente (Sobre os diversos significados dos *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena* de Jorge de Sena, cf. Luís Adriano Carlos, *Jorge de Sena e a Escrita dos Limites – Análise das Estruturas Paragramáticas nos «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena»*, Porto, Faculdade de Letras, 1986, pp. 110–140; e sobre o classicismo em Sena, cf. Luís Adriano Carlos, *Fenomenologia do Discurso Poético – Ensaio sobre Jorge de Sena*, Porto, Campo das Letras, 1999, pp. 327–335 e 357–368).

¹¹ E. M. de Melo e Castro, *Poligonia do Soneto*, ob. cit., p. 12.

¹² *Idem*, p. 22.

¹³ *Idem*, p. 23.

¹⁴ *Idem*, p. 29. Neste caso trata-se de uma antanacrase, ou seja, repetição de uma palavra fazendo-a mudar de sentido.

¹⁵ *Idem*, p. 30.

¹⁶ *Idem*, p. 36.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Idem*, p. 37.

²⁰ *Idem*, p. 44.

²¹ *Idem*, p. 45.

²² *Idem*, p. 48.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Idem*, p. 50.

rás»²⁵; «cavalo», «cavá-lo»²⁶; «desterra», «da terra»²⁷; «e vi [...] ver», «viver»²⁸. Todas estas ocorrências metaplásticas revelam vizinhanças de expressões com conteúdos diversos, que se tornam exactamente próximas devido ao magnetismo sonoro que exercem umas sobre as outras.

Exemplo simultâneo de metassema e de metataxe é o soneto «Amor não sentimento não ternura», que implica uma manipulação semântica do próprio texto sonetístico e uma alteração da sintaxe tradicional. O conteúdo tradicional do soneto é o sentimento amoroso, e o poema de Melo e Castro, através de uma enumeração de substantivos precedidos de negação, contesta o soneto enquanto afirmação amorosa:

amor não sentimento não ternura
não desejo não sexo não amor
amor nada concreto não os olhos
preso nunca no peito não por certo

amor fascínio fuga sal sedento
não ângulo não vértice de vidro
não as ruas desertas pensamento
amor não sentimento não sentido

não amor não entrega nunca posse
a fuga porque não nada fragmento
não amor por amor nunca deserto

amor não violento não de vento
não amor desejado mão de invento
amor sempre de não de tempo a tempo²⁹

O texto subverte a temática amorosa do soneto já que tece uma trama que se contradiz e nega, pela exposição de um «amor sempre de não de tempo a tempo», feito apenas «mão de invento». O soneto, devido à sua exigente construção, foi frequentemente acusado de se referir a um amor artificial. A poesia lírica, tradi-

²⁵ *Idem*, p. 58.

²⁶ *Idem*, p. 62.

²⁷ *Idem*, p. 69.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Idem*, p. 18.

onalmente confessionalista, e o soneto, inserido nela, são frequentemente censurados pelo seu artificialismo amoroso³⁰. O próprio Petrarca foi apontado como autor de textos que não correspondiam aos seus sentimentos, limitando-se a exercitar uma série de *concetti* e preceitos poéticos³¹. «Mão de invento» parece exactamente sugerir que o amor tão falado e repetido nos sonetos mais não é do que um exercício criativo e «não sentimento não sentido».

Neste soneto, formado por versos decassílabos, são utilizados maioritariamente substantivos, participando pois do desejo concretista de substantivação textual, dado que a Poesia Concreta tende para o mínimo denominador comum da linguagem, em que as palavras se justapõem e estabelecem relações agramaticais, isto é, baseadas em magnetismos próprios e não em regras da sintaxe discursiva³². A este soneto de Melo e Castro podem-se aplicar as palavras de Augusto de Campos sobre o poema concreto: «Em muitos poemas concretos o próprio verbo pareceu dispensável. A relação sintática se faz entre os substantivos. [...] Sabe-se que as relações entre substantivo e substantivo são das mais fecundas [...]. Não será um despropósito, portanto, esperar que o leitor relacione duas ou mais palavras, compondo com elas uma unidade mais complexa [...]»³³. Como o soneto assenta tradicionalmente numa lógica silogística, isto é, numa organização que propõe a dedução formal, a partir de premissas, de uma conclusão, este soneto de Melo e Castro, ao propor uma estruturação que não segue nem a ordem sintáctica nem a

³⁰ Defende Susanne K. Langer: «A poesia subjectiva não é uma exibição genuína de subjectividade, porque é ficção. A própria intensidade da consciência pessoal, nela, é algo criado por meio do fraseado, da cadência, do estado completo ou incompleto das afirmações, e de qualquer outro ardid conhecido em literatura» (*Sentimento e Forma*, São Paulo, Perspectiva, 1980, p. 266).

³¹ Cf., Pedro Pablo Paredes, *El Soneto en Venezuela*, Caracas, Biblioteca Popular, 1962, pp. 12–13; e Alastair Fowler, *Triumphal Forms*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970, p. 46.

³² Defende Augusto de Campos sobre as características básicas da Poesia Concreta: «Técnicamente, poesia concreta é a denominação de uma prática poética, cristalizada na década de 50, que tem como principais particularidades: a) a abolição do verso; b) a organização do texto segundo critérios que enfatizem os valores gráficos e fônicos relacionais das palavras; c) a eliminação ou rarefação dos laços da sintaxe lógico-discursiva em prol de uma conexão direta entre as palavras, orientada principalmente por associações paronomásticas» («A Certeza da Influência», *Caderno Mais! – Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 de Dezembro de 1996, p. 7).

³³ «A Moeda Concreta da Fala», in AAVV, *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1987, p. 123. Busca de uma linguagem fundamentalmente substantiva, que presentifique e que apresente o objecto em vez de o representar, a Poesia Concreta pretende «reduzir a música a ritmo, o pensamento a esquema, a palavra a substantivo» (Ana Hatherly, «O Idêntico Inverso ou o Lirismo Ultra-Romântico e a Poesia Concreta», in Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, *PO.EX – Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1979, p. 91).

conformação lógica habituais, implica uma leitura provocatória do texto sonetístico, seguindo mais uma vez de perto a vontade concretista de uma agramaticalidade do texto poético³⁴.

A mesma desestruturação lógico-discursiva ocorre no texto «Um linguajar no interior», desta vez não pela aposta na utilização do substantivo mas pelo emprego de uma série de *enjambements*:

um linguajar no interior
de mim encubro tão di
ferente a solução tão
uma disciplina que

tropeço no que peço
de mim no arco todo
neste marco que meço
de metros e de lodo

feito estrutura des-
conheço o sentido que
ligo que esqueço

para ficar só mão
que vai ao fundo
para voltar ou não³⁵

A rigorosa arquitectura lógico-sintáctica do género, composta, segundo a lição clássica, de teses e antíteses, provas e contraprovas, destinadas a sustentar a conclusão ou chave de ouro, é reduzida a uma coleante estrutura, tecida de encavalamentos sucessivos que nada soerguem, a não ser o fluir incessante de uma lin-

³⁴ Os concretistas brasileiros estabelecem que os seus textos poéticos devem ser organizados de uma forma semelhante à língua chinesa, através não de uma lógica da identidade mas de uma lógica da correlação. A língua chinesa exerce forte atracção sobre a Poesia Concreta, porque esta pretende criar uma linguagem poética que, como o chinês, possua uma carência de gramática e que não se submeta «aos padrões gramaticais de tipo ocidental e da lógica medieval, silogística, que está neles embutida. [...] Enquanto movimento (ou *tropismo*) dentro do discurso ocidental no sentido de romper com as estruturas da lógica aristotélica e a digitalidade-linearidade alfabética, a poesia concreta [...] parece ter forçado ao máximo essa ruptura» (Haroldo de Campos, «Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma Leitura de Fenollosa», in *Ideograma – Lógica, Poesia, Linguagem*, São Paulo, Editora Cultrix, 1977, pp. 68 e 97).

³⁵ E. M. de Melo e Castro, *Poligonia do Soneto*, ob. cit., p. 13.

guagem que se quer estruturalmente imprevisível, visível e circular. O «Eu» do poeta lírico, normalmente atribuído ao soneto, questiona-se, já não é confessionalista: «de mim encubro tão di / ferente o soluço». O poeta perde o controlo do fluxo verbal: «feito estrutura des- / conheço o sentido que / ligo que esqueço // para ficar só mão», e deixa que a linguagem se exponha no seu ininterrupto magnetismo.

Também em «Poeta Objecto» a tradicional temática subjectivista do soneto é subvertida:

como quem abre um poço
e quente se desdobra
junto dos objectos
como quem vê e sobra

a obra se objectiva
em pele e seu volume
como quem sente quente
do frio o frio lume

vibrado poeta objecto
todo olhar só fermento
de tacto devorado

como quem desinventa
o corpo nos objectos
e neles se dá e tenta³⁶

Graças a uma linguagem que, liberta de coacções métricas, rimáticas e de pontuação, afirma a prevalência da obra sobre o autor que nela se objectiva enquanto signo e se ausenta enquanto corpo-sujeito para se tornar corpo-objecto, o poeta lírico torna-se desnecessário à produção poética: «como quem vê e sobra». A exposição das potencialidades da língua, o manuseamento dos compostos nominais e dos sufixos, a escolha estética do vocabulário, o jogo das sílabas susceptíveis de formar rima (interior ou final) ou aliterações são praticadas pelo poeta, mas essas potencialidades da língua pertencem-lhe, o poeta apenas as expõe objectivamente.

³⁶ «Poeta Objecto», in *idem*, p. 11.

Todos os poemas de *Poligonia do Soneto* apresentam deformações sintáticas de maior ou menor grau. À sintaxe tradicional, a Poesia Experimental prefere uma sintaxe justapositiva e paratáctica que não subordine as relações entre as palavras mas que as justaponha e aglutine:

A operação sintáctica de coordenação de frases e dos seus elementos constituintes (parataxis) como oposta à sintaxe subordinativa (hipotaxis) pode ser considerada como a adaptação do método sintético da formação dos ideogramas chineses.

Mas mais ainda do que isso é o meio pelo qual se estabelece uma corrente dialéctica entre sintaxe e semântica não sendo mais possível separá-las ou estabelecer entre elas relações de autoridade ou predominância. A Parataxis virá a ser (é hoje) o método da escrita / invenção poética moderna [...].

A sintaxe ganha portanto características estruturais e passa ela própria a significar-se no acto da comunicação. [...] é pelo exercício experimental sintáctico que o Poeta chega à redescoberta e ao alargamento da esfera de significação e da interferência comunicativa³⁷.

Os sonetos de *Poligonia* desenvolvem-se através de um manuseamento destrutivo das imposições sintácticas, o que permite tanto a abolição do carácter silogístico dessa estrutura como a afirmação do poder vocabular que se expõe liberto da coesão gramatical modelar:

rosa sol negro centro
canto dentro do cais
partida para dentro

amor humor sinais
tecido louco lento
fogo de nunca mais

rosa luta de igual
por uma flor diferente

engano circular
alimento de gente³⁸

³⁷ *In-novar*, Lisboa, Plátano, 1977, pp. 203–204.

³⁸ «Decimal», in *Poligonia do Soneto*, ob. cit., p. 40.

Construção assindética, este soneto é constituído por uma enumeração de substantivos e propõe novas articulações que se tornam já não símbolos de expressividades outras mas sinais de si próprias, objectos com que se joga e com que se testa a capacidade vocabular. O texto, em lugar dos catorze versos habituais, possui apenas dez versos, distribuídos de uma forma que se assemelha a um soneto a que se retirou um verso em cada estrofe. Estes número de versos justifica o título «Decimal».

Integrados no volume *Trans(a)parências* encontram-se dois sonetos que não fazem parte da versão original de *Poligonia do Soneto*. Um deles é constituído por quatro frases, correspondendo cada uma delas a uma estrofe. De estrofe para estrofe, os elementos permutam-se entre si:

Um homem que canta
no meio do campo
acalenta um sonho
que se vê.

Um homem
que se vê
cantando
no meio do sonho.

Um homem
que se sonha
no meio do que canta.

Um homem
que canta
e vê³⁹.

A ordem de grandeza dos grupos estróficos diminui à medida que eles se desenvolvem. O sujeito é sempre o mesmo, mas as acções por ele exercidas vão variando. A primeira estrofe lança os elementos constitutivos do soneto, e, a partir desse texto-matriz, geram-se novas combinatórias que se vão reduzindo até ao mínimo na quarta estrofe. A série de imagens lançada pela primeira estrofe serve de núcleo a partir do qual se constelam recombinações vocabulares que permitem a

³⁹ E. M. de Melo e Castro, *Trans(a)parências*, Sintra, Tertúlia, 1990, p. 185.

renovação das potencialidades do sentido. O recurso à combinatória é determinado por uma dinâmica puramente textual. A renovação semântica e actancial das situações é devida a um jogo combinatório: as unidades de acção e os semantemas são recombinações e explorados até ao mínimo possível.

O outro soneto que não consta de *Poligonia do Soneto* na sua versão original é um texto que se desenvolve em constantes *enjambements* e em que há um forte apelo ao olhar, pelo conteúdo do poema e pela forma como ele está vertido no suporte:

agora já o sono não descansa – olhos
 abertos para – param as imagens – demais
 são as imagens são as coisas – e
 os olhos fechados – as paisagens
 do sono que não pára – a fadiga
 das coisas – o toque dos meus dedos
 – imagens sobrepostas – lacunares –
 vermelho azul desfeito – e os
 altos contornos – o teu peso
 essa única aresta da violência
 de fecharmos os olhos – a cegueira
 de ver – o som do sono –
 a submissa revolta de entender

 – a sequência fechada – o abandono⁴⁰

A única pontuação do texto é o travessão, que, pelo seu emprego sucessivo, transmite uma mensagem icónica sincopada, em que os versos, graças também à utilização do encavalgamento, são mal definidos, parecem acabar e iniciar no meio do verso seguinte ou do anterior. A mensagem verbal em torno de uma série de «imagens sobrepostas» iconiza-se pelo uso constante do travessão, que sugere também a omissão de vocábulos para a qual a expressão «lacunares» aponta. O soneto transforma-se numa estrutura em que a lógica se perde para se propor como provocação, exigência turbulenta, «revolta de entender». A compreensão não é o objectivo do texto poético. Ele não é uma «sequência fechada» pois torna

⁴⁰ *Ibidem.*

necessário o abandono do entendimento submisso porque é estrutura aberta e plurissignificativa. O poema constitui um objecto que se dá e expõe violentamente.

Poligonia do Soneto afirma-se como um exercício transgressor da forma sonetística. Através dos múltiplos jogos com essa estrutura e com as palavras, tanto o soneto como a própria linguagem sofrem um golpe dissolutivo. Estabelece-se um paralelo entre os constrangimentos formais do soneto e as exigências da discursividade ocidental já que ambos assentam numa lógica silogística, ou seja, uma lógica da identidade que dá forma à questão da inferência. Assim, o golpe destrutivo perpetrado contra o soneto é estendido à própria linguagem: a sintaxe hipotáctica tradicional é abolida para ser substituída por uma lógica correlativa e justapositiva que fragmenta e dissolve o discurso. Pela experimentação da linguagem e da estrutura sonetística, a obra de E. M. de Melo e Castro permite a conclusão de que a ordem linguística não é absoluta e que para reestruturar os códigos é necessário experimentar as mensagens e a sua organização. A destruição dos valores lógicos, morfológicos e sintácticos permite a aquisição, por parte da palavra, de um novo vigor, transfigurado pelas suas poderosas relações associativas já não submetidas à hierarquia dos valores lógico-sintácticos. O soneto e a linguagem perdem a sua estabilidade e unidimensionalidade para se expandirem tridimensionalmente. O texto abre-se exponencialmente a pluri-significações, por ele perpassam ecos de múltiplas vozes que lhe conferem sentidos diversos. A matéria verbal e o objecto poético sofrem um golpe dissolutivo que os potencia já que ambos se apresentam como substância poligonal:

as vozes pela voz por esta voz
arrepio de voz altura e timbre
a voz por esta voz ou pelas vozes
polivoz de polígono sem fim

voz sonora cascata constelar
pó sereno de súbito agitado
poliedro de espuma pulmonar
pé veneno vital vitral de lado

as vozes as volutas as violadas
as vagas violetas sublinguais
lialumes de luz de voz de lago

velozes vi as vozes vezes vezes
chamamentos extintos de ficar
as vozes pela voz pelo lugar⁴¹

Através da recuperação de uma forma clássica, de um exercício transgressor e subversivo praticado sobre ela, de uma aposta na materialidade do significante em detrimento da sua carga semântica, e de uma questionação da expressividade lírico-sentimental característica da estrutura sonetística, *Poligonia do Soneto* constitui um exemplo perfeito da poética experimental: o seu autor recorre à tradição para jogar experimentalmente com ela, e testa as coacções exigidas pelo soneto para o tornar numa organização formal em aberto.

Contestação do emprego dos recursos lógico-sintagmáticos do discurso e do soneto, *Poligonia do Soneto* impõe-se como programa experimental tanto das formas do conteúdo, como das formas da expressão, uma vez que esta experimentação constitui a «única *maneira radical* de prosseguir o ‘combate das formas’ e a libertação definitiva da linguagem poética. Programa no limite, é certo: a ‘libertação definitiva’ revela-se o ponto de arranque de uma morte da linguagem, uma experiência da metamorfose do significante no *insignificante* [...]»⁴². O reconhecimento do carácter impositivo e repressivo do soneto e da língua leva a uma tentativa destrutiva exercida sobre eles através da negação das relações estritamente formais e das relações lógicas da estrutura convencional da linguagem, da degradação do lexema a morfema, e da promoção do morfema a lexema, e ainda através do isolamento, da supressão ou da criação de fonemas o que tem como resultado a produção da possibilidade de um anti-sentido. Se o soneto e a própria linguagem são sistemas conceptuais que impõem um determinado número de coacções, a experiência estética tenta libertar-se delas, coloca-se à margem de qualquer sistema simbólico *a priori*. Para isso, ela terá que ocorrer no domínio do silêncio, na medida em que para alguém ou para além dele tudo é compromisso com o sistema linguístico. Defende Melo e Castro:

Existe [...] uma inumerada quantidade de relações entre idéias, coisas e palavras de que não podemos falar, servindo-nos da linguagem logicamente perfeita. Há então uma obrigatoriedade de silêncio a respeito dessas relações. E esse silêncio significa que

⁴¹ E. M. de Melo e Castro, *Poligonia do Soneto*, ob. cit., p. 30.

⁴² Luís Adriano Carlos, «Poesia Moderna e Dissolução», *Línguas e Literaturas – Revista da Faculdade de Letras*, VI, Porto, 1989, p. 253.

as nossas inequívocas correspondências simbólicas e a nossa sintaxe do significado 'com sentido' não servem ou não chegam para que possamos dizer as relações simbólicas plurívocas ou ambíguas ou para que comuniquemos o significado do 'sem sentido'⁴³.

É apenas no limiar do silêncio que a palavra toma consciência da sua missão, mas também da sua insuficiência. A destruição da linguagem implica o reconhecimento dessa insuficiência vocabular. Destrói-se porque tanto a palavra incólume como a palavra deformada são insuficientes, e destrói-se para que essa insuficiência seja reconhecida:

Falar da insuficiência das palavras por meio das palavras, ou recusar-se a falar da insuficiência das palavras por meio das palavras são dois procedimentos unilaterais, fracturas, requiem impotente para a impotência do edifício lógico-simbólico que o ser humano construiu. [...] Há todavia um silêncio que contém em si o conhecimento satisfeito do mundo e do eu; é o silêncio que já não é recusa de falar, mas aquele estado em que falar se tornou supérfluo. [...] o silêncio autêntico coincide com o que é necessário dizer para poder calar-se⁴⁴.

O caminho do verdadeiro silêncio passa pela recusa da palavra segura de si, da palavra auto-suficiente, da palavra que fala do seu falar, preferindo o emprego da palavra que fala em busca do silêncio, em busca da sua destruição: «Ela [a palavra] não tende a tornar aceitável a realidade tornando-se ela mesma aceitável, mas, pelo contrário, a restituir o espanto [...], para realizar uma evocação, que é suscitada pela realidade ao recusar-se a ser conjurada, ao recusar-se ao exorcismo abstractivo»⁴⁵. A proliferação de signos omitidos activamente, isto é, riscados, inutilizados ou destruídos, coloca o texto no limiar do silêncio. A desmontagem do edifício semântico e sintáctico aproxima a linguagem do silêncio, uma vez que este suspende ou faz oscilar as significações para que o inexprimível possa integrar-se no tecido verbal do poema. Na sua irreduzível multiplicidade, o silêncio é a figura de tudo o que resiste ao ofício poético, e do que neste é resistência ao já dito. Tentativa de abolição do equívoco que a palavra pressupõe, à poesia apenas resta o exercício lúdico que a objective e que lhe permita remeter ao silêncio os sentidos monolíticos, entendidos ou subentendidos:

⁴³ E. M. de Melo e Castro, *O Próprio Poético*, São Paulo, Quíron, 1973, p. 8.

⁴⁴ Alberto Pimenta, *O Silêncio dos Poetas*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1978, pp. 184–185.

⁴⁵ *Idem*, p. 185.

cada vez menos que dizer aos outros
cada vez maior esta densa expressão
um mundo mais aberto descoberto
as mãos os dedos mais gesto que ilusão

início de não poder falar uma palavra
como aquelas equívocas entendidas
porque o equívoco não é uma palavra
mas a palavra é que é desentendida

e com ela esta voz que só soletra
procurando dizer o que se diz
a terra a gente a hora o abraço aperta

um objecto que se cria e quer
peso desta maior sol solidão
possuir nesta mão a mão concreta⁴⁶

⁴⁶ E. M. de Melo e Castro, *Poligonia do Soneto*, ob. cit., p. 16.

Conclusão

Visando a exposição e a experimentação do objecto soneto para alcançar um dinamismo multiplicador das suas relações estruturais e dos seus sentidos, *Poligonia do Soneto* apresenta-se como exercício transgressor de um modelo morfológico e organizativo fossilizado pela cultura.

Sistema rígido e compacto, com relações proporcionais e com uma lógica discursiva exigente, a estrutura sonetística é essencialmente plástica e geométrica: ela constitui um relacionamento expressivo e harmónico dos diversos elementos sensíveis – forma, linha e volume. É esta configuração geométrica que confere ao soneto uma capacidade de evolução de acordo com as exigências estéticas das diferentes épocas, que o torna uma estrutura resiliente, isto é, um sistema que resiste às deformações praticadas sobre ele, não intacto, mas estruturalmente renovado.

Poligonia do Soneto testa tanto a resiliência dessa forma literária, como da própria linguagem, pela experimentação da elasticidade das relações sintácticas e semânticas impostas por ambos, e colocando-os à prova a partir de realizações extremas e subversivas. Os textos produzidos por E. M. de Melo e Castro concretizam a necessidade experimental de fracturar, de fragmentar as organizações textuais e poemáticas.

Graças à prática concreto-experimental, o discurso literário implode e concentra as formas e os sentidos. As relações discursivas são transformadas e encontram novos modelos, lógico e matemáticos, de formalização pela estruturação simultaneamente espaço-temporal do fluxo / objecto verbal. Através da investigação das condições e exigências da matéria textual é acrescentada uma nova dimensão à linguagem. O discurso poético já não se satisfaz em se desenrolar de uma maneira linear, abre-se e, graças a esta abertura, expande-se tridimensionalmente. Movimento concomitantemente centrípeto e centrífugo, uma vez que, por um lado, concentra e condensa o objecto verbal e, por outro, o amplia em novas

dimensões, o texto concreto-experimental apresenta-se como uma optimização da linguagem elevando ao máximo a sua capacidade significativa.

A fractura do signo e do discurso e a destruição das estruturas verbais são essenciais à difusão radiante dos significados: «O texto. [...] ou os grupos de sinais animados. em silêncio. um fluxo. logo uma torrente. se agrupam. se montam. se desfazem em sequências. linhas. frases. em fragmentos. difundindo. alastrando em várias direcções»¹. A obra poética de E. M. de Melo e Castro inscreve-se nessa fronteira entre a destruição / construção da linguagem e das fórmulas poéticas. «Viagem» em busca de novas formas e sentidos, imposição de uma «viragem» às configurações tradicionais, a poesia de Melo e Castro consome-se numa «voragem»² subversiva.

Poligonia do Soneto afirma-se como uma recusa da tirania dos modelos poéticos e discursivos e investiga as virtualidades expressivas do soneto e da linguagem. Ambos se apresentam como potencialidades, como «corpos radiantes», como objectos poligonais que se expandem em múltiplas e divergentes direcções: «[...] linha por linha falo que me isolo / as palavras rodeiam-me de voltas / as flores que não colhi foram-me dolo- / rosas – as que colhi se rosas // nada são. Agora que me vejo / como um reflexo agitado / recordando recorto no que leio / as palavras que ponho lado a lado»³.

¹ E. M. de Melo e Castro, «Text.OM», in *Trans(a) parências*, Sintra, Tertúlia, 1990, p. 381.

² *Idem*, p. 383.

³ E. M. de Melo e Castro, *Poligonia do Soneto*, Lisboa, Guimarães Editores, 1963, p. 48.

Bibliografia

Bibliografia activa

Poesia

Sismo, Lisboa, Portugalíia, 1952

Salmos, Lisboa, Portugalíia, 1953

Ignorância da Alma, Lisboa, edição do autor, 1956

Entre o Som e o Sul, Faro, E. Castro, 1960

Queda Livre, Covilhã, Pedras Brancas, 1961

Ideogramas, Lisboa, Guimarães Editores, 1962

Mudo Mudando, Porto, E. Castro, 1962

Objecto Poemático de Efeito Progressivo, Fundão, tip. «Jornal do Fundão», 1962

Poligonia do Soneto, Lisboa, Guimarães Editores, 1963

«Object Poématique», *Ou*, Paris, 1965

Poem a = a Poem, Covilhã, Col. Pedras Brancas, 1965

Versus-In-Versus, Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1968

Álea e Vazio, Lisboa, Moraes, 1971

Visão, Lisboa, Moraes, 1972

Ciclo Queda Livre, Lisboa, Assírio & Alvim, 1973

Concepto Incerto, Lisboa, edição do autor, 1974

Cara lh amas, Lisboa, Afrodite, 1975

Círculos Afíns, Lisboa, Assírio & Alvim, 1977

Sínteses, Lisboa, Quadrum, 1978

As Palavras Só-lidas, Lisboa, Livros Horizonte, 1979

Re-Camões, Porto, Limiar, 1980

Poems, trad. by Suzette Macedo [et al.], [texto policopiado – BN – L.52793V.], s/d

Joyciana [com Alberto Pimenta, Ana Hatherly e António Aragão], Lisboa, & Etc., 1982

- Visão Segunda*, Lisboa, Quadrum, 1982
- Autologia* [Poemas escolhidos 1951–1982], Lisboa, Moraes, 1983
- Um Homem só Chora por dentro*, Funchal, Escola Salesiana de Artes e Ofícios, s/d
- Signagens*, Lisboa, Universidade Aberta, 1989
- Trans(a)parências* [incluindo *Juvenis*, 1950, *Para um Dia*, 1952, *Salmos e Êxodo*, 1953, *Sonetos Prosaicos*, 1954, *Elementos de Desfiguração*, 1955, *Ignorância da Alma*, 1956, *Projecção Real*, 1957, *Queda Livre*, 1961, *Ideogramas*, 1962, *Poligonia do Soneto*, 1963, *Versos-in-Versos*, 1968, *Álea e Vazio*, 1971, *Aquiquanta*, 1973, *Resistência das Palavras*, 1975, *Cara lh amas*, 1975, *Os Erros de Eros*, 1975/89, *R'manceu.o*, 1976/82, *As Palavras Só-lidas*, 1979, *Re-Camões*, 1980, *Corpos Radiantes*, 1982, *17 Sonetos Insones e 3 Inigmáticos*, 1986, *O Fogo Frio do Texto*, 1989, *Dez Simulações*, 1990], Sintra, Tertúlia, 1990
- Estoria dos Enigmaticos Bizontes Geometras en Lascaux 15.000 A.C. Tratados en Computador Final do Segundo Milenio D. C.*, Mataró, Ed. Vertex, 1992
- Sueños de Geometría*, Cuenca, Ed. Menú, 1993
- Visão / Visual* [reúne a poesia visual de 1960 a 1993], Rio de Janeiro, Editora Francisco Alves, 1993
- Enquanto Jactos e Hiatos*, São Paulo, Ed. Com / Arte, 1994
- Entre o Rigor e o Excesso: Um Osso*, Porto, Afrontamento, 1994
- Finitos mais Finitos*, Lisboa, Hugin, 1996
- 17 Visuals +*, Barcelona, RsalvoEdicions, 1996
- Algoritmos*, São Paulo, Musa, 1998

Ensaio

- «Quatro Caminhos na Moderna Poesia Portuguesa Feminina», *Bandarra*, 3, Lisboa, 1961
- Resposta à *Seara Nova*, *Seara Nova*, 1421, Lisboa, 1422, Abril de 1964
- Resposta a José Bento, *O Tempo e o Modo*, 20 / 21, Lisboa, Outubro/Novembro de 1964
- A Proposição 2.01 – Poesia Experimental*, Lisboa, Ulisseia, 1965
- «Poesia Experimental», *Jornal do Fundão*, Suplemento especial, org. com António Araújo, Fundão, 24 de Janeiro de 1965

- «Poesia Experimental», *Jornal de Letras e Arte*, Lisboa, 2 de Março de 1966
- Falando de Jorge de Sena, *O Tempo e o Modo*, 59, Lisboa, Abril de 1968
- «As Escritas que os Homens Lêem», *A Capital*, Suplemento «Literatura & Arte», Lisboa, 19 de Fevereiro de 1969
- «João Vieira Letra a Letra», *Colóquio / Artes*, 1, 2.^a série, Lisboa, Fevereiro de 1971
- O Próprio Poético*, São Paulo, Quíron, 1973
- «Artur Rosa – Rigor Invenção», *Colóquio / Artes*, 11, 2.^a série, Lisboa, Fevereiro de 1973
- Dialéctica das Vanguardas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1976
- «Maiakovski: Uma Possível Poética Marxista», *Seara Nova*, 1575, Lisboa, Janeiro de 1977
- A Poesia Experimental Portuguesa*, Representação Portuguesa na XIV Bienal de São Paulo, São Paulo, 1977
- In-novar*, Lisboa, Plátano, 1977
- «Pode-se Escrever com isto», *Colóquio / Artes*, 32, 2.^a série, Lisboa, Abril de 1977
- «Para uma Leitura Dialéctica de Fernando Pessoa – Poeta», in *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Brasília Editores, 1978
- «O Salto de e / ou para uma Meta-leitura de Fernando Pessoa», *Seara Nova*, 1587, Lisboa, Junho de 1978
- As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980
- Essa Crítica Louca* [1955/1979], Lisboa, Moraes Editores, 1981
- PO.EX – Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, com Ana Hatherly, Lisboa, Moraes, 1981
- «O Comerciante Paralelo Fernando Pessoa», *Persona*, 6, Porto, Outubro de 1981
- «Fernando Guimarães: Simbolismo, Modernismo e Vanguardas», *Colóquio / Letras*, 74, Lisboa, Julho de 1983
- Projecto: Poesia*, Lisboa, INCM, 1984
- Literatura Portuguesa de Invenção*, São Paulo, Difel, 1984
- I Festival Internacional de Poesia Viva*, Figueira da Foz, 1987
- «Infopoesia ou Poesia Informacional», *Diário de Lisboa*, Lisboa, Outubro de 1987
- Pessoa: Metade de Nada*, Lisboa, Livros Horizonte, 1988
- «Infoarte e Videopoesia», *Colóquio / Artes*, 77, 2.^a série, Lisboa, Junho de 1988
- Poética dos Meios e Arte High Tech*, Lisboa, Vega, 1988

«O Ensaio Literário», *Vértice*, 15, II série, Lisboa, Junho de 1989

«Carlos Apollinaire Brown, Poeta Especular», *Jornal de Letras*, 445, Lisboa, Fevereiro de 1991

O Fim Visual do Século XX, São Paulo, EDUSP, 1993

Voos da Fénix Crítica, Lisboa, Cosmos, 1995

«Poéticas do Sentido, do Poético e do Ver», in *Os Sentidos e o Sentido*, (homenagem a Jacinto do Prado Coelho), Lisboa, Cosmos, 1997

Voos da Fénix Crítica, vol. II, Lisboa, Cosmos, 1998

«Uma Transpoética 3D», *Dimensão - Revista Internacional de Poesia*, 27, Uberaba, 1998

Antologias

Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa, org. com Maria Alberta Menéres, Lisboa, Moraes, 2.^a edição, 1961

Antologia da Poesia Concreta em Portugal, org. com José Alberto Marques, Lisboa, Assírio & Alvim, 1973

Antologia do Conto Fantástico Português, Lisboa, Afrodite, 1974

Experiência de Liberdade [Antologia de textos publicados no Suplemento «Artes e Letras» do *Diário de Notícias*, Maio a Novembro de 1975] Lisboa, Diábril, 1976

Contemporary Portuguese Poetry – An Antology in English, org. com Helder Macedo, Manchester, Carcanet, 1978

Antologia da Poesia Portuguesa: 1940–1977, org. com Maria Alberta Menéres, 2 vols., Lisboa, Moraes, 1979

Prefácios

KHAYYAM, Omar, *Rubaiyat – Odes ao Vinho*, Lisboa, Moraes, s/d

ROSA, António Ramos, *Ocupação do Espaço*, Lisboa, Portugália, 1963

VIEIRA, Amélia, *Vernais Poesia*, Lisboa, Escritor, 1994

CRESPO, Ángel, *A Realidade Inteira*, Lisboa Teorema, 1995

DIONÍSIO, João, *Os Açúcares ou o Ruído do Silêncio*, Madeira, edição do autor, 1995

Engenharia

Cálculo de Tecidos, s/l, edição do autor, 1959

Debuxo, s/l, edição do autor, 1962

Introdução ao Desenho Têxtil, Lisboa, Presença, 1981

A Qualidade dos Têxteis, Lisboa, A Regra do Jogo, 1986

Manual de Engenharia Têxtil, com Mário Araújo, 2 vols., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986–1987

Manual de Design e Cálculo de Tecidos, Lisboa, Direcção-Geral da Indústria, 1989

Bibliografia passiva

- ALVIM, João Carlos, Prefácio a *Ciclo Queda Livre*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1973
- BENTO, José, «*Poligonia do Soneto* de E. M. de Melo e Castro», *O Tempo e o Modo*, 18, Lisboa, Julho/Agosto de 1964
- COELHO, Eduardo Prado, «Com plexus», *Diário de Lisboa*, Lisboa, 13 de Março de 1969
- CRUZ, Liberto, «E. M. de Melo e Castro – Ciclo Queda Livre», *Colóquio / Letras*, 25, Lisboa, Maio de 1975
- Dossier do *Letras & Letras*, Porto, Abril de 1988
- DUARTE, Isabel Margarida, «Corpos Radiantes», *Colóquio / Letras*, 76, Lisboa, Novembro de 1983
- FERREIRA, Fernando Moreira, «O Gosto de Experimentar», *Diário Popular*, Lisboa, 11 de Novembro de 1971
- FONSECA, Maria Jovita Mota, «A Poesia Experimental», *Diário de Lisboa*, «Suplemento Juvenil», Lisboa, Julho de 1968
- GARCIA, José Martins, «O Papel da Redundância na Poesia de E. M. de Melo e Castro», in *Linguagem e Criação*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1973
- GOMES, Maria dos Prazeres, «Autologia», *Colóquio / Letras*, 87, Lisboa, Setembro de 1985
- «Re-presentation Camoniana: Tradu(i)ção Experimental em *Re-Camões* de Melo e Castro», *O Diário*, Lisboa, 5 de Junho de 1983
- «Uma Leitura Possível de: ‘Uma Chama não Chama a mesma Chama’», in *Círculos Afins*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1977
- GONÇALVES, Eurico, «Escrita Escrita – Ideogramas e Anagramas», *República*, Suplemento «Artes & Letras», 15228, Lisboa, 6 de Setembro de 1973

- HATHERLY, Ana, «Algures – O Espaço da Significação», in *O Espaço Crítico*, Lisboa, Editorial Caminho, 1970
- «Da Intertextualidade na Poesia Experimental», *Colóquio / Letras*, 34, Lisboa, Novembro de 1976
- «Melo e Castro: A Experiência Crítica da Poesia», in *Círculos Afins*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1977
- HORTA, Teresa, «Ciclo Queda Livre», *Expresso*, Lisboa, 25 de Agosto de 1973
- MARQUES, José Alberto, «As Probabilidades do Ler», *A Capital*, Lisboa, 24 de Abril de 1971
- «Herberto Helder e Melo e Castro: Uma Leitura Pedagógica», *O Ponto*, Lisboa, 17 de Junho de 1982
- «Textos de Análise Crítica (Melo e Castro)», *A Capital*, Lisboa, 24 de Novembro de 1971
- MARTINS, Manuel Frias, «As Palavras Só-lidas de E. M. de Melo e Castro», in *Sombras e Transparências da Literatura*, Lisboa, INCM, 1983
- «Re-Camões de E. M. de Melo e Castro», in *Sombras e Transparências da Literatura*, Lisboa, INCM, 1983
- «Um Formulador de Teoria», *Jornal de Letras*, Lisboa, Setembro de 1993
- PIMENTA, Alberto, «Soneto Soma 14 x», in *O Silêncio dos Poetas*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1978
- PINTO, Júlio, «A Imagem (I)Material: Notas sobre a Vídeo-poesia de Ernesto M. de Melo e Castro», *Discursos*, 4, Lisboa, Universidade Aberta, 1993
- RIBEIRO, Eunice, «Experiências Poéticas com Corpos Radiantes», *Diacrítica*, 3–4, Braga 1988/1989
- ROSA, António Ramos, «E. M. de Melo e Castro ou o Trabalho da Vida», *Jornal de Letras*, Lisboa, 1 de Maio de 1989
- «E. M. de Melo e Castro – Poligonia do Soneto», *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, 29, Lisboa, Junho de 1964
- *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real – II*, Lisboa, Arcádia, 1980
- SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa, «As Palavras Só-lidas», *Colóquio / Letras*, 62, Lisboa, Junho de 1981
- Seara Nova*, 1422, Lisboa, Abril de 1964

- SEGOLIN, Fernando, «Por uma Poética / Política de Resistência no / e pelo Texto», in *Autologia*, Lisboa, Moraes Editores, 1983
- SEIXO, Maria Alzira, «Da Fracção à Feição: Elementos para uma Abordagem de *As Palavras Só-lidas*», in *As Palavras Só-lidas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1979
- SIMÕES, João Gaspar, «Poligonia do Soneto, por E. M. de Melo e Castro», *Diário de Notícias*, Lisboa, 7 de Maio de 1964
- SIMÕES, Manuel, «Re-Camões», *Colóquio / Letras*, 68, Lisboa, Julho de 1982
- SOARES, Fernando Luso, «Álea e Vazio», *Jornal do Fundão*, Fundão, 8 de Agosto de 1971
- SOUSA, Ernesto de, «Mello e Castro – Da Visão ao Tacto e ao Convívio», *Colóquio / Artes*, 15, Lisboa, Dezembro de 1973
- SOUSA, João Rui de, «Ciclo Queda Livre ou a Palavra Dividida», *República*, Suplemento «Artes & Letras», 15368, Lisboa, 21 de Fevereiro de 1974

Bibliografia geral

- AAVV, *Encuentro con la Poesía Experimental* [Antologia y ponencias de las «Jornadas de Poesía Visual» de Cantabria celebradas en Mayo de 1979], s/l, Euskal Bidea, 1981
- *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1987
- ADORNO, Theodor W., *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, 1982
- AGUIAR, Fernando, «Poesia: Ou a Interacção dos Sentidos», in AAVV, *Poemografias – Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa, Ulmeiro, 1985
- ALONSO, Damaso, *Ensayos sobre Poesía Española*, Madrid, Revista de Occidente, 1944
- ANCESCHI, Luciano, *L'Idea del Barocco — Studi su un Problema Estetico*, Bolonha, Nuova Alfa Editoriale, 1984
- ARAGÃO, António, «A Escrita do Olhar», in AAVV, *Poemografias – Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Lisboa, Ulmeiro, 1985
- ARAGÃO, M. L. P. de, «A Paródia em *A Força do Destino*», *Tempo Brasileiro*, 62, Rio de Janeiro, Junho/Setembro de 1980
- AYRES JR., Frank, *Álgebra Moderna*, São Paulo, Editora Santuário, 1965
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus*, Paris, Flammarion, 1984
- BARBOSA, Pedro, *A Ciberliteratura – Criação Literária e Computador*, Lisboa, Cosmos, 1996
- *A Literatura Cibernética I – Autopoemas Gerados por Computador*, Porto, Árvore, s/d
- BARTHES, Roland, *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Edições 70, 1984
- BATAILLE, George, *A Literatura e o Mal*, Lisboa, Vega, 1998
- *O Erotismo*, Lisboa, Edições Antígona, 1988
- BENSE, Max, *Pequena Estética*, São Paulo, Perspectiva, 1975

- «Pequeña Teoría del Texto», in *Estética de la Información*, Madrid, Comunicación, 1972
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de Linguistique Générale*, 2 vols., Paris, Gallimard, 1974
- BERARDINELLI, Cleonice, «Os Sonetos de Antero: Tentativa de Análise Estrutural», *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, U.L., 1971
- BILAC, Olavo, *Poesias*, São Paulo. Livraria Francisco Alves, 1946
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à Venir*, Paris, Gallimard, 1959
- BOCAGE, *Sonetos*, 5.^a ed., Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1975
- BORGES, Jorge Luís, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 1972
- BOULEAU, Charles, *La Géométrie Secrète des Peintres*, Paris, Seuil, 1963
- BOURBAKI, Nicholas, *Elements d'Histoire des Mathématiques*, Paris, Hermann, 1960
- BRUNETIERE, Ferdinand, *L'Evolution de la Poésie Lyrique en France aux XIX^{ème} Siècle*, vol. II, Paris, Hachette, s/d
- BUCI-GLUCKSMANN, Christinne, *La Folie du Voir – De l'Esthétique Baroque*, Paris, Editions Galilée, 1986
- *La Raison Baroque – De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Editions Galilée, 1984
- BURCKHARDT, Jacob, *The Cicerone: An Art Guide to Painting in Italy*, London, T. Werner Laurie, 1908
- BÜRGER, Peter, *Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Vega, 1993
- CALABRESE, Omar, *A Idade Neobarroca*, Lisboa, Edições 70, 1988
- CAMÕES, Luís Vaz de, *Sonetos de Camões – Corpus dos Sonetos Camonianos*, Braga, Barbosa & Xavier, Editores, 1980
- CAMPOS, Agostinho de, *Estudos sobre o Soneto*, Coimbra, Biblioteca da Universidade de Coimbra, 1936
- CAMPOS, Álvaro de, *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Clássica Editora, 1985
- CAMPOS, Augusto de, «A Certeza da Influência», *Caderno Mais! – Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 de Dezembro de 1996
- «Concreto e Ismo», *Revista de Cultura Brasileira*, 11, 1965
- CAMPOS, Augusto de, e CAMPOS, Haroldo de, *Panorama do Finnegans Wake*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1962
- CAMPOS, Haroldo de, *A Arte no Horizonte do Provável*, São Paulo, Perspectiva, 1969

- «Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma Leitura de Fenollosa», in *Ideograma – Lógica, Poesia, Linguagem*, São Paulo, Editora Cultrix, 1977
- *Metalinguagem*, São Paulo, Cultrix, 1976
- CANTOR, Georg, *Contributions to the Founding of the Theory of Transfinite Numbers*, New York, Dover Publications, 1952
- CARLOS, Luís Adriano, *Fenomenologia do Discurso Poético – Ensaio sobre Jorge de Sena*, Porto, Campo das Letras, 1999
- *Jorge de Sena e a Escrita dos Limites – Análise das Estruturas Paragramáticas nos «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena»*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1986
- «O Antidiscorso da Modernidade», *Ciberkiosk*, <http://www.uc.pt/ciberkiosk>, Novembro de 1999
- «Poesia Moderna e Dissolução», *Línguas e Literaturas – Revista da Faculdade de Letras*, VI, Porto, 1989
- «Quatro Sonetos e um Labirinto», *Colóquio / Letras*, 125/126, Lisboa, Julho/Dezembro 1992
- CASTILHO, António Feliciano de, *Tratado de Metrificação Portuguesa*, Porto, Em Casa de Viúva Moré Editora, 1867
- CASTRO, Eugénio de, *Oaristos*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1927
- CHARPENTRAT, Pierre, *Le Mirage Baroque*, Paris, Editions de Minuit, 1967
- CHKLOVSKI, Viktor, «L'Art comme Procédé», in AAVV, *Théorie de la Littérature*, Paris, Seuil, 1965
- CIDADE, Hernâni, *A Poesia Lírica Cultista e Conceptista*, Lisboa, Gráfica Lisbonense, 1942
- *Bocage*, Porto, Lelo & Irmão, 1936
- *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, vol. II, Coimbra, Coimbra Editora, 1948
- *O Conceito de Poesia como Expressão de Cultura*, Coimbra, Arménio Amado, 1945
- CLÜVER, Claus, «Reflections on Verbivocovisual Ideograms», *Poetics Today*, 3, 1982
- CONWAY, John H., e GUY, Richard K., *The Book of Numbers*, New York, Springer-Verlag, 1996
- CRESPO, Angel, Bedate, e Pilar Gomez, «Situación de la Poesía Concreta», *Revista de Cultura Brasileña*, 5, 1963

- CROCE, Benedetto, *Storia dell'Età Barocca in Italia*, Milano, Adelphi, 1993
- CRUTTWELL, Patrick, *The English Sonnet*, London, Longmans, 1966
- CUMMINGS, E. E., *XIX poems*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998
- CURTIUS, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York, Harper & Row, 1963
- DELEUZE, Gilles, *Logique du Sens*, Paris, Minuit, 1969
- DEVILLE, Albéric, *Biévriana, ou Jeux de Mots de M. Bièvre*, Paris, Maradan, 1800
- D'ORS, Eugenio, *Du Baroque*, Paris, Gallimard, 1968
- DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Baroque – Profondeurs de l'Apparence*, Paris, Librairie Larousse, 1973
- *Le Maniérisme*, Paris, PUF, 1979
- DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique*, 2 vols., Paris, PUF, 1967
- EASTHOPE, Antony, *Poetry as Discourse*, London and New York, Methuen, 1983
- ECO, Umberto, *A Definição da Arte*, Lisboa, Edições 70, 1981
- *Obra Aberta*, Lisboa, Difel, 1989
- *O Signo*, Lisboa, Editorial Presença, 1978
- FOCILLON, Henri, *Vie des Formes*, Paris, PUF, 1964
- FOUCAULT, Michel, *A Ordem do Discurso*, Lisboa, Relógio D'Água, 1997
- FOWLER, Alastair, *Triumphal Forms*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970
- FREITAS, Lima de, *Almada e o Número*, Lisboa, Arcádia, 1977
- FRIAS, Joana Matos, «Murilo Mendes e o Cosmotexto Ideogramático», *Sep. de Línguas e Literaturas*, XVI, Porto, 1999
- FRIEDRICH, Hugo, *Structures de la Poésie Moderne*, Paris, Editions Denoëi / Gonthier, 1976
- FULLER, John, *The Sonnet*, London, Methuen & Co., Ltd, 1972
- GARCEZ, M. Helena Nery, «Fernando Pessoa e Antero de Quental: Uma Subversão do Soneto», *Personna*, 5, Porto, Abril de 1981
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes – La Littérature au Second Degré*, Paris, Seuil, 1982
- GILSON, Etienne, *Peinture et Réalité*, Paris, Vrin, 1958
- GÖDEL, Kurt, «O que É o Problema do Contínuo de Cantor?», in *O Teorema de Gödel e a Hipótese do Contínuo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979

- GOMES, Maria dos Prazeres, *Outrora Agora: Relações Dialógicas da Poesia Portuguesa de Invenção*, São Paulo, EDUC, 1993
- GOMRINGER, Eugen, *Konstellationen, Ideogramme, Stundenbuch*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1977
- GRUPO μ, *Rhétorique de la Poésie*, Paris, Seuil, 1990
- *Rhétorique Générale*, Paris, Seuil, 1982
- GUERIN, Jeanyves, «Errances dans un Archipel Introuvable. Notes sur les Résurgances Baroques au Vingtième Siècle», in AAVV, *Figures du Baroque*, Paris, PUF, 1983
- GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, Modernismo & Vanguardas*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1992
- HABERER, Adolphe, «Pour une Sémiologie du Sonnet», in AAVV, *Les Metamorphoses du Sonnet*, Paris, Le Cri, 1999
- HACKER, Marilyn, «Les Nouvelles Voix du Sonnet Contemporain», in AAVV, *Les Metamorphoses du Sonnet*, Paris, Le Cri, 1999
- HAMBURGER, Käte, *Logique des Genres Littéraires*, Paris, Editions du Seuil, 1986
- HATHERLY, Ana, *A Casa das Musas*, Lisboa, Estampa, 1995
- *A Experiência do Prodígio*, Lisboa, INCM, 1983
- «Labirintos Portugueses dos Séculos XVII e XVIII», *Colóquio / Artes*, 45, Lisboa, Junho de 1980
- «Para uma Arqueologia da Poesia Experimental – Anagramas Portugueses do Século XVII», *Colóquio / Artes*, 40, Lisboa, Março de 1979
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Editorial Gredos, 1966
- HAUSER, Arnold, *Teorias da Arte*, Lisboa, Presença, 1978
- HEISENBERG, Werner, *Nuclear Physics*, London, Methuen & Co., 1953
- HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes a une Théorie du Langage*, Paris, Minuit, 1968
- HOCKE, Gustav René, *Labyrinthe de l'Art Fantastique*, Paris, Editions Gonthier, 1967
- HORÁCIO, *Arte Poética*, Lisboa, A. M. Teixeira, 1965
- HOUÉDDARD, Sylvester, *Between Poetry and Painting*, London, ICA, 1965
- HOUSTON, Peyton, *Sonnet Variations*, Highlands, Jonathan Williams, 1962
- HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1996
- HUSSERL, Edmund, *A Filosofia como Ciência de Rigor*, Coimbra, Atlântida, 1952
- *Cartesian Meditations – An Introduction to Phenomenology*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1960

- *The Idea of Phenomenology*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1964
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985
- Invenção*, 1, São Paulo, 1962
- ISOU, Isidore, *Principes Poétiques et Musicaux du Mouvement Lettriste*, Paris, Gallimard, 1946
- JAKOBSON, Roman, «A la Recherche de l'Essence du Langage», in AAVV, *Problèmes du Langage*, Paris, Gallimard, 1966
- *Linguística, Poética, Cinema*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1970
- «On the Relation between Visual and Auditory Signs», in *Selected Writings*, The Hague, Mouton, 1971
- *Seis Lições sobre o Som e o Sentido*, Lisboa, Moraes, 1977
- JAKOBSON, Roman, e JONES, Lawrence G., *Shakespeare's Verbal Art in «Th'Expenditure of Spirit»*, The Hague, 1970
- JENNY, Laurent, «A Estratégia da Forma», in AAVV, *Intertextualidades*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979
- JODI, Rodolfo Macchioni, *Barocco e Manierismo nel Gusto Otto-Novecentesco*, Bari, Adriatica Editrice, 1973
- JUNG, Carl G., *Word and Image*, Princeton, Princeton University, 1979
- KAPPRAFF, Jay, *Connections: The Geometric Bridge between Art and Science*, New York, McGraw-Hill, 1990
- KHARMS, Daniil Ivanovi, «Soneto», in Hans Richter, *Dada: Arte e Antiarte*, São Paulo, Martins Fontes, 1993
- KOFKKA, Kurt, *Principios de Psicología de la Forma*, Buenos Aires, Editorial Paidós, s/d
- KOHLER, Erich, *Le Hasard en Littérature – Le Possible et la Nécessité*, Paris, Klincksieck, 1986
- KORG, Jacob, *Language in Modern Literature: Innovation and Experiment*, Sussex, The Harvest Press, 1979
- KOSTELANETZ, Richard, «The ABC of Contemporary Reading», *Poetics Today*, 3/3, 1982
- *The Avant-garde Tradition in Literature*, New York, Prometheus Books, 1982
- KRISTEVA, Julia, Σημειωτική *Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969

- KURZ, Otto, «Barocco: Storia di un Concetto», in AAVV, *Barocco Europeo e Barocco Veneziano*, Veneza, Sansoni, 1962
- LANGER, Susanne, K., *Sentimento e Forma*, São Paulo, Perspectiva, 1980
- LAVALLARD, Jean-Pierre, «E. E. Cummings. Les Sonnets Métamorphiques», in AAVV, *Les Metamorphoses du Sonnet*, Paris, Le Cri, 1999
- LEITHAUSER, Brad, «Post Coitum Tristesse: A Sonnet», in *The Odd Last Thing She Did: Poems*, New York, OUP, 1998
- LEMAITRE, Maurice, «Sonnet à Néhama d'Israel», in AAVV, *Maurice Lemaître*, Paris, Centre Pompidou, 1995
- LENTIN, A., e RIVAUD, J., *Elements d'Algèbre Moderne*, Paris, Librairie Vuibert, 1963
- LESSING, *Laocoon – Des Frontières de la Peinture et de la Poésie*, Paris, Hermann, 1964
- LIMA, Vasco de Castro, *O Mundo Maravilhoso do Soneto*, Rio de Janeiro, Livraria Freitas Bastos, 1987
- LOTMAN, Iuri, *A Estrutura do Texto Artístico*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978
- MACRÌ, Oreste, «La Storiografia sul Barocco Letterario Spagnolo», in *Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e Termini*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962
- MALLARME, Stéphane, «Un Coup de Dés Jamais n'Abolira le Hasard», in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1992
- «Variations sur un Sujet – Crise de Vers», in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1992
- «Variations sur un Sujet – Quant au Livre», in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1992
- MANDELBROT, Benoît, *Objectos Fractais*, Lisboa, Gradiva, 1991
- MARCELA, Lopez Hernandez, *El Soneto y sus Variedades*, Salamanca, Colegio de España, 1998
- MARINETTI, F. T., *O Futurismo*, Lisboa, Hiena, 1995
- MARTINHO, Fernando J. B., «Uma Leitura dos Sonetos de Jorge de Sena», in *Estudos sobre Jorge de Sena*, Lisboa, INCM, 1984
- MARTINS, Manuel Frias, *10 Anos de Poesia em Portugal – 1974/1984. Leitura de uma Década*, Lisboa, Caminho, 1986
- MATHEWS, G. M., «Sex and the Sonnet», *Essays in Criticism*, II, London, 1952

- MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGrawHill, 1964
- MEREDITH, Duke Cole, *The Sonnet: Its Form and Technique*, New York, Banner Press, 1939
- MIGLIORINI, Bruno, «Etimologia e Storia del Termine Barocco», in AAVV, *Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e Termini*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962
- MOLES, Abraham, *Arte e Computador*, Porto, Edições Afrontamento, 1990
- *Teoria da Informação e Percepção Estética*, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1969
- NANDIN, Mihai, «Sur le Sens de la Poésie Concrète», *Poétique*, 42, 1980
- NEGRELLI, Leo, *Il Sonetto Portoghese – Dalle Origini ai Nostri Giorni*, Firenze, Il Fauno, 1964
- NIETZSCHE, Friedrich, *A Origem da Tragédia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1958
- OPPENHEIMER, Paul, *The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet*, New York, Oxford University Press, 1989
- ORLOVITZ, Gil, *Art of the Sonnet*, Nashville, Hillsboro Publications, 1961
- OULIPO, *Atlas de Littérature Potentielle*, Paris, Gallimard, 1998
- *La Littérature Potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, Paris, Gallimard, 1973
- PACIOLI, Luca, *Divine Proportion: Oeuvre Nécessaire à Tous Esprits Perspicaces et Curieux*, Paris, Campagnonnage, 1980
- PALATINO, Giovanni Battista, «Sonetto Figurato», in AAVV, *Compendio del Gran Volume e l'Arte del Ben*, Rome, Scrivere, 1566
- PAOLI, Michel, «Essence et Cadence du Sonnet Italien des Premiers Siècles», in AAVV, *Les Metamorphoses du Sonnet*, Paris, Le Cri, 1999
- PAREDES, Pedro Pablo, *El Soneto en Venezuela*, Caracas, Biblioteca Popular, 1962
- PAREYSON, Luigi, *Os Problemas da Estética*, São Paulo, Martins Fontes, 1966
- PAZ, Octavio, *Children of the Mire – Modern Poetry from Romanticismo to the Avant-Garde*, Massachussets, Harvard University Press, 1991
- PEIRCE, Charles Sanders, *Semiótica*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1995
- PELEGRIN, Benito, «Barroco e Neobarroco – Tempo de Inquirição», *Claro Escuro*, 4/5, Quimera Editores, Maio/Novembro de 1990

- PEREIRA, Pedro, «O Neobarroco como Nova Existência», *Claro Escuro*, 4/5, Quimera Editores, Maio/Novembro de 1990
- PESSANHA, Camilo, *Clepsidra*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1987
- PIGNATARI, Décio, *Contracomunicação*, São Paulo, Perspectiva, 1971
- *Semiótica e Literatura*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1974
- PIMENTA, Alberto, *O Silêncio dos Poetas*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1978
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, «O Soneto 'O Sol É Grande...'», *Biblos*, 14, Coimbra, Faculdade de Letras de Coimbra, 1939
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves, *Xadrez de Palavras – Estudos de Literatura Barroca*, Lisboa, Cosmos, 1996
- «Reflexões acerca da Poética Barroca», *Claro Escuro*, 1, Lisboa, Quimera Editores, Novembro de 1988
- POE, Edgar Allan, «The Poetic Principal», in *The Complete Poetical Works and Essays on Poetry of Edgar Allan Poe*, London, Frederick Warne and Co., s/d
- POUND, Ezra, *ABC of Reading*, London, Faber and Faber, 1979
- *Polite Essays*, London, Faber, 1937
- *The Cantos*, London, Faber and Faber, 1968
- QUEIRÓS, António Cândido Viana de, *Subsídios para o Estudo de Alguns Aspectos Métricos dos Sonetos do Século XVI*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1950
- QUENEAU, Raymond, *Cent Mille Millions de Poèmes*, Paris, Gallimard, 1961
- QUENTAL, Antero de, *Sonetos*, 3.^a ed., Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1968
- RAMOS, Emanuel Paulo, *Sonetos de Antero de Quental*, Porto, Porto Editora, 1978
- REBELO, Jaime, *A Harmonia na Versificação Portuguesa: Análise de Alguns Sonetos Camonianos*, Lourenço Marques, Tipografia Minerva Central, 1948
- REIS, Pedro, «Concrete Poetry: a Generic Perspective», in *Experimental-Visual-Concrete Avant-Garde Poetry since the 1960's*, s/l, Avant-Garde Critical Studies, s/d
- *Poesia Concreta: Uma Prática Intersemiótica*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, 1998
- RIBEIRO, Eunice, «Concretismo: Experiência(s) de Interodificação», in *Actas do Primeiro Congresso de Literatura Comparada*, Lisboa, APLC, 1990
- ROBIN, Anne, «Une Innovation Sicilienne», in AAVV, *Les Metamorphoses du Sonnet*, Paris, Le Cri, 1999
- ROSENBERG, Harold, *La Tradition du Nouveau*, Paris, Editions de Minuit, 1962

- ROUSSET, Jean, *La Littérature de l'Age Baroque en France – Circé et le Paon*, Paris, Librairie José Corti, 1954
- *L'Intérieur et l'Extérieur*, Paris, Corti, 1968
- SARAIVA, António José, e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 10.^a ed., Porto, Porto Editora, 1978
- SARDUY, Severo, *Barroco*, Paris, Gallimard, 1975
- SARTRE, Jean-Paul, «Qu'est-ce que la Littérature?», in *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de Linguística Geral*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1978
- SCHAEFFER, Albrecht, *Dichter und Dichtung: Kritische Versuche*, Leipzig, Insel, 1923
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'Est-ce qu'un Genre Littéraire?*, Paris, Editions du Seuil, 1989
- SCHLEGEL, August Wilhelm, *The Literary Theories*, The Hague, Mouton, 1972
- SEIXO, Maria Alzira, «Os Sonetos Incompletos e Excessivos de António Ramos Rosa», *Nova*, 2, Lisboa, 1976
- SENA, Jorge de, *A Estrutura de «Os Lusíadas» e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI*, Lisboa, Portugalíia, 1970
- *As Evidências – Poema em 21 Sonetos*, Lisboa, Centro Bibliográfico, 1955
- *Dialécticas Aplicadas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1978
- *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1977
- «Ensaio de uma Tipologia Literária», in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1977
- *Maquiavel e outros Estudos*, Porto, Livraria Paisagem, 1974
- *Metamorfoses seguidas de Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena*, Lisboa, Livraria Morais, 1963
- *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, Lisboa, Edições 70, 1981
- *Peregrinatio ad Loca Infecta*, Lisboa, Portugalíia, 1969
- «Prefácio da 1.^a Edição» de *Líricas Portuguesas – 3.^a Série*, Lisboa, Edições 70, 1984
- SHAKESPEARE, William, *The Sonnets*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976

- SILVA, Vítor de Aguiar e, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971
- *Teoria da Literatura*, 2.^a ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1968
- SOLT, Mary Ellen, *Concrete Poetry: A World View*, Indiana, Indiana University Press, 1970
- SOROPITA, Fernão Rodrigues Lobo, «Prólogo», in *Obras Completas de Luís Vaz de Camões*, Porto, Imprensa Nacional, 1873
- SPAGGIARI, Bárbara, *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982
- STAIGER, Emil, *Conceptos Fundamentales de Poética*, Madrid, Ediciones Rialp, 1966
- STAROBINSKI, Jean, *Les Mots sous les Mots*, Paris, Gallimard, 1971
- TAPIE, Victor-L., *Le Baroque*, Paris, PUF, 1961
- *Baroque et Classicisme*, Paris, Librairie Plon, 1957
- TELES, Gilberto Mendonça, «A Experimentação na Poesia», in *Estudos de Poesia Brasileira*, Coimbra, Almedina, 1985
- «A Sinfonia Experimental», in *Estudos de Poesia Brasileira*, Coimbra, Almedina, 1985
- TODOROV, Tzvetan, *Os Géneros do Discurso*, Lisboa, Edições 70, 1981
- TOLMAN, Jon M., «The Context of a Vanguard: Towards a Definition of Concrete Poetry», *Poetics Today*, 3/3, 1982
- TORRE, Guilherme de, *História das Literaturas de Vanguarda*, 6 vols., Lisboa, Editorial Presença, s/d
- UPDIKE, John, «Love Sonnet», in *Midpoint and Other Poems*, New York, Alfred A. Knopf, 1969
- VERNEY, Luís António, *Verdadeiro Método de Estudar: Cartas sobre a Retórica e Poética*, Lisboa, Presença, 1991
- VILAS-BOAS, António, *Poesia e Música: O Neobarroco em Media Vita de Fernando Echevarría*, Porto, Universidade de Letras, 1999
- VOS, Eric, «The Visual Turn in Poetry: Nominalistic Contributions to Literary Semiotics, Exemplified by the Case of Concrete Poetry», *New Literary History*, 18/3, 1987
- WARNKE, Franz J., *Versions of Baroque – European Literature in the Seventeenth Century*, New Haven & London, Yale University Press, 1972

- WELLEK, René, «The Concept of Baroque in Literary Scholarship», in *Concepts of Criticism*, London, Yale University Press, 1975
- WHITE, Gertrude M., e ROSEN, Joan, *A Moment's Monument: The Development of the Sonnet*, New York, Scribener's, 1972
- WIENER, Norbert, *Cybernetics or Control on Communication in the Animal and the Machine*, New York, John Wiley, 1955
- WILLIAMS, Emmett (ed.), *An Anthology of Concrete Poetry*, New York, Something Else Press, 1967
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Principes Fondamentaux de l'Histoire de l'Art*, Paris, Gallimard, 1966
- *Renaissance and Baroque*, New York, Cornell University Press, 1966

Índice

<i>Introdução</i>	6
 <i>Poesia Experimental – Uma prática neobarroca</i>	
Barroco: Evolução de um conceito	10
Formantes do barroco e da Poesia Experimental	24
 <i>As poligonias da linguagem</i>	
De outras dissoluções	53
O soneto	70
 <i>Poligonia do Soneto</i>	
A experimentação da estrutura	95
Metáboles do soneto	125
 <i>Conclusão</i>	 142
 <i>Bibliografia</i>	
Bibliografia activa	145
Bibliografia passiva	150
Bibliografia geral	153