

DE IMAGEM EM IMAGEM¹

Rosa Maria Martelo

(Universidade do Porto – Portugal)

RESUMO

Há 50 anos, a poesia portuguesa atribuía à imagem um papel matricial. Em registos muito diversos, os poemas valorizavam formas de experimentação discursiva nas quais a imagem surgia como motor de conhecimento, e mesmo de epifania. Interrogava-se a visão e as visões (Fiama), ou combinava-se o visionarismo e a falência da visão (Luiza Neto Jorge). Pretendia-se pensar “no âmago das imagens” (Fiama, novamente), ou aguardava-se “o dom apenas de uma imagem”, como diria mais tarde um verso de Herberto Helder. Retrospectivamente, ao recordar os anos de *Poesia 61*, Gastão Cruz resumiu esta inflexão em poucas palavras: “era de imagens que nós achávamos que a poesia vivia”.

Sendo incontáveis os sentidos da palavra imagem, valerá a pena perguntar que imagens eram estas. A que se devia o seu protagonismo? Como funcionavam? Que mundos pretendiam descobrir? Eis as questões que procuro equacionar, acentuando a condição “profusa”, plural, da imagem poética ainda quando pensada como *uma* imagem (no singular).

PALAVRAS-CHAVE: poesia; década de 60; imagem, metáfora.

ABSTRACT

Fifty years ago, image played a matricial role in Portuguese poetry. In many different ways, poems valued forms of discursive experimentation where image was a source of knowledge, or even epiphany. Vision and insight were evaluated (Fiama) and, in other cases, visioning and the crisis of vision were combined (Luiza Neto Jorge). The aim was to think about “the core of the images” (again, Fiama) or to wait for “the gift of a single image”, as Herberto Helder would later write in one of his poems. Looking back, recalling the years of *Poesia 61*, Gastão Cruz would sum up this inflexion in a few words: “we thought poetry was fed by images”.

Considering the countless meanings of the word “image”, it is worth asking what these images were. What was the reason behind their significance? How did they work? What worlds were they supposed to find? These are the questions I will try to address, focusing on the “profuse”, plural, condition of the poetic image even when it is thought as a single image (in the singular).

KEYWORDS: poetry; 1960s; image; metaphor.

É provável que todos estejamos de acordo quanto ao facto de a imagem ter desempenhado um papel estruturante nas poéticas dos anos 60 (em Portugal e não apenas em Portugal), mas também é muito provável que os critérios que nos levam a considerar esta afirmação como uma descrição exacta possam ser variadíssimos. Por um lado, porque a noção de *imagem* tem uma abrangência extremamente vasta que se prende com a própria historicidade do termo, com o seu uso em diferentes disciplinas e por referência a diferentes artes; por outro lado, porque não é certo que a recorrência deste termo na poesia e na crítica da década 60 aconteça na base de um entendimento unívoco.

Consideremos duas ocorrências do conceito de *imagem* na crítica desses anos. A primeira é extraída de um texto de Ana Hatherly, intitulado “A reinvenção da leitura”:

Uma outra definição [de poesia concreta] é dada na revista de vanguarda inglesa “Link”, em 1964, num texto intitulado “Como ler poesia concreta”: - “Se é a primeira vez que a vê, não tente lê-la como poesia, melhor, nem sequer tente lê-la de todo: olhe simplesmente para ela. Examine os espaços entre as letras, as variações tipográficas, os espaços à volta das palavras. *Considere-a como uma imagem*. Depois veja que ideias surgem dessa imagem associadas com as letras e as palavras que há nela”. (HATHERLY, 1981, p. 146, destaques meus)

Confrontemos, agora, esta noção de imagem com a que podemos encontrar numa passagem do ensaio “Função e justificação da metáfora na poesia de Eugénio de Andrade”, de Gastão Cruz, cuja primeira publicação data de 1970:

O que existe de mais específico na linguagem da poesia é, efectivamente, essa capacidade de tornar únicas as palavras, os nomes, convertendo-os em imagens. Num contexto poético, não existem substantivos comuns. Nomear é produzir imagens e uma das características fundamentais da imagem poética é a unicidade. A metáfora é uma intensificação da imagem (sobre a qual, agora, uma outra se produz). Ou, inversamente, a imagem é já uma metáfora. (CRUZ, 2008, p. 140)²

Os sentidos em que o termo imagem ocorre nos dois textos são notoriamente diferentes. E de tal modo são diferentes que essa diferença permite que, no primeiro texto, praticamente se oponha a noção de imagem à noção de poesia (nas sucessivas proposições “não tente lê-la como poesia”, “nem sequer tente lê-la”, “considere-a como uma imagem”), en-

quanto o segundo texto faz coincidir a ideia de poesia com a emergência da imagem, mas obviamente uma imagem que pouco tem a ver com a noção presente no texto de Ana Hatherly, se bem que a unicidade sublinhada por Gastão Cruz tenha em conta a materialidade discursiva do texto.

No excerto de Ana Hatherly, o termo *imagem* remete antes de mais para a iconicidade, para o visível, para a espacialidade; no texto de Gastão Cruz, o que está em causa é, antes de mais, o verbal, o legível, o simbólico. A relação entre imagem e metáfora estabelecida pelo poeta não deixa dúvidas acerca da referência retórica e figural que norteia as suas considerações. Já Ana Hatherly chama a atenção do leitor para a materialidade gráfica e grafemática do poema, lembra-lhe que um poema concreto se define no plano da materialidade, é “verbivocovisual (terminologia de Joyce)”, é “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo” (HATHERLY, 1981, p. 146):

Para o poema concreto “a sua forma visível é também a sua estrutura”, diz Gomringer, e quando ele concebe e define o poema como uma constelação, a partir da noção de divisão prismática da ideia, de Mallarmé, mais do que a execução duma imagem, é *uma nova pluralidade da leitura da imagem* o que na verdade está a propor. (HATHERLY, 1981, p. 146-7)

Se usarmos uma distinção que a língua inglesa permite fazer, poderemos considerar que Ana Hatherly sublinha a dimensão de *picture* que também pode ser explorada no poema, de resto, sem excluir que esta mantenha articulações com as imagens verbais (daí a pluralidade da leitura defendida), enquanto Gastão Cruz se atém à noção de *image*, no sentido de imagem mental e de imagem retórica.

Os dois entendimentos da imagem exemplificados nos excertos transcritos estiveram muito presentes nas poéticas de 60. A atenção à materialidade gráfica e fonemática do poema, embora mais radicalmente explorada pelos autores associados à Poesia Experimental, não deixou de se fazer sentir em graus variados como uma questão determinante para a reflexão crítica, questão que haveria de prolongar-se ainda pela década seguinte. Nos anos sessenta, o apelo a uma leitura visual, icónica, do poema ocorre também em poetas bastante distantes do concretismo. Lembre-se, por exemplo, o “Divertimento com sinais ortográficos”, incluído por Alexandre O’Neill em *Abandono Vigiado* (1960), a exploração tipográfica do tamanho das letras e respectivos espaçamentos em poemas como “As casas”, em *Terra Imóvel*, de Luiza Neto Jorge (1964), ou o uso de chavetas e outros recursos tipográficos em *Micropaisagem*, de Carlos de Oliveira (1968).

Se atentarmos na definição proposta por Jacques Morizot para o termo *imagem*, veremos que este tipo de experimentação ao nível da poesia “desarruma” aquilo que o investigador sistematiza: “Image’ peut s’entendre en un sens matériel et désigne une espèce d’objets du monde, à côté d’autres, ou bien en un sens formel et renvoie alors à un schème d’organisation et de présentation de contenus de pensée” (MORIZOT, 2004, p. 17). Mas, como

o próprio Morizot reconhece, a experimentação estética vinha, de há muito, a tornar pouco operacional uma distinção como esta, que apenas funcionou bem enquanto a literatura e as artes visuais se mantiveram como campos estanques e a uma distância que as vanguardas históricas estreitaram definitivamente. E se Morizot chama a atenção para o modo como as vanguardas históricas autonomizaram a imagem pictórica da semelhança e da representação, ao mesmo tempo que nela integravam elementos tipográficos que acentuavam o tratamento do quadro como uma superfície plana que se mostrava enquanto tal (MORIZOT, 2004, p. 27-28), poderemos acrescentar que um poema como “Un coup de dés”, ou os *Calligrammes*, de Apollinaire, ou “Manucure”, de Sá-Carneiro produziram simetricamente uma apropriação e uma evidência da componente icónica por parte da poesia. Não era uma questão nova, e a Poesia Experimental procurou historiar a presença da poesia visual em épocas muito remotas³; porém era, sem dúvida, uma questão teórica a exigir novas formulações. Em termos teóricos e estéticos, o experimentalismo da poesia visual dialogava sobretudo com as vanguardas históricas, retomava questões notoriamente em aberto, e uma das acepções em que a imagem então abre uma problemática estruturante é precisamente a que faz do poema uma coisa para ver, em sentido icónico. Para “ver-ter-ser”, como resumiu Melo e Castro (*in HATHERLY*, 1981, p. 153).

Mas importa agora contextualizar a citação do ensaio de Gastão Cruz. As considerações que citei tinham sido suscitadas pelo poema “Os Amantes sem Dinheiro”, de Eugénio de Andrade, e mais precisamente pela consideração de, nesse poema, “[o] tempo dos segredos, isto é, o tempo das metáforas, [ser] o tempo do amor” (CRUZ, 2008, p. 140). “É o amor que justifica a metáfora e a função desta é evitar que os olhos dos amantes sejam “uns olhos como todos os outros” – comenta Gastão Cruz, citando o poema de Eugénio de Andrade (CRUZ, 2008, p. 140). E faz então uma generalização importante: “E nisto se contém, não apenas uma arte poética, mas *a arte poética*” (itálico do autor). Que seria, como vimos, a arte (em geral, e não particular a Eugénio de Andrade) de converter os nomes em imagens, ou seja, a arte de converter um estado de coisas noutra estado de coisas, deslexicalizando os nomes, desviando-os do seu uso comum. “Às vezes tu dizias: os teus olhos são peixes verdes! / E eu acreditava” – são os primeiros versos do poema de Eugénio de Andrade comentado por Gastão Cruz.

Neste contexto, a noção de imagem não envolve nenhuma dimensão de iconicidade, porém remete para uma espécie de transfiguração obtida pela metáfora, na qual a experiência do “olho da mente” não pode deixar de estar envolvida. Num texto de homenagem a Fiama, Gastão Cruz recordou há poucos anos o contexto que viria a dar origem à publicação colectiva *Poesia 61*, valorizando o papel da imagem e articulando-a com a visão:

E era de imagens que nós achávamos que a poesia vivia, imagens fortes e imprevistas, para me servir de dois adjectivos usados por Camilo Pessanha no po-

ema “Branco e vermelho”: “A dor, forte e imprevista/
Ferindo-me, imprevista,/ De branca e de imprevista/
Foi um deslumbramento,/ Que me endoidou a vista,/ Fez-me fugir a vista,/ Num doce esvaimento,”; imagens como as que encontrávamos na poesia de Cesário, de Pessanha, de Sá-Carneiro, de Pessoa. E que, naquele final da década de 50, voltávamos a descobrir nos poemas de Sophia, de Ramos Rosa, de Cesariny, de Eugénio. (CRUZ, 2008, p. 294)

Tem sido defendido por muitos estudiosos da imagem visual que esta contém sempre um potencial de sentido proposicional, para usar os termos de J. Bouveresse (*apud* MORIZOT, 2004, p. 15). Jean-Luc Nancy é um dos autores que defendem essa perspectiva, mas o filósofo complementa-a considerando que, simetricamente, ao fundo do texto há sempre imagem. Depois de recordar o significado da palavra latina *oscillum* (pequena boca, mas também uma pequena máscara de Baco que servia de espantalho nas vinhas), Nancy atribui a “Oscilante” o sentido do que “se balance entre bouche et visage, entre parole et vision, entre emission de sens et reception de forme” (NANCY, 2003, p. 137), e ao fundo de cada um destes pares coloca o “Distinto”, “a coisa mesma”, que se mantém à distância. Nancy pretende mostrar que, se o texto é o distinto da imagem, do mesmo modo a imagem é o distinto do texto. Ou seja, haveria na imagem uma vocação de texto (de palavra, emissão de sentido), uma vocação proposicional, e haveria no texto uma vocação de imagem (de visão e de forma), o que poria em causa uma oposição linear que associasse texto e significação, por um lado, e imagem e forma, por outro (cf. NANCY, 2003: 121).⁴

Voltemos aos poetas que comecei por confrontar. Poderemos verificar que Ana Hatherly sublinha essa vocação de visão e de forma existente no texto radicalizando uma consciência da forma material que o verso e a estrofe sempre tinham explorado e ligando-a com a percepção visual da espacialidade gráfica; já Gastão Cruz associa a vocação de visão e de forma a um processo de deslocação semântica que explora a visão ao nível da imagem mental, associando imagem e imaginário. Importará notar que não o faz tendo por referência a *écfrase*, mas a metáfora, e este é um aspecto importante, já que nos permite compreender que a visão, embora presente, se pretende livre dos constrangimentos do olhar. Vale a pena convocar aqui um célebre texto de Blanchot, “Parler, ce n’est pas voir”, incluído em *L’Entretien Infini* (1969), um texto pelo qual Deleuze tinha uma particular predileção: “Parler, ce n’est pas voir”, distingue Blanchot, “[p]arler libère la pensée de cette exigence optique qui, dans la tradition occidentale, soumet depuis des millénaires notre approche des choses et nous invite à penser sous la garantie de la lumière, ou sous la menace de l’absence de lumière” (BLANCHOT, 1969, p. 38). E registo ainda outra passagem do mesmo “entretien”:

– (...). Le langage fait comme si nous pouvions voir la chose de tous les côtés.

– Et la perversion commence alors. La parole ne se présente plus comme une parole, mais comme une vue affranchie des limitations de la vue. Non pas une manière de dire, mas une manière transcendante de voir. (BLANCHOT, 1969, p. 40)

Encontramos aqui equacionada uma questão fulcral para o entendimento da imagem na poesia dos anos 60. A ideia – “perversa”, diz o texto de Blanchot – de que a linguagem nos permitiria ver a coisa de todos os lados (como se a palavra deixasse de o ser para se transformar em visão livre de constrangimentos, como se pusesse de parte o dizer em favor de uma maneira transcendente de ver) remete para uma longa tradição idealista, muito particularmente para as teorias românticas da imaginação e para o seu afastamento relativamente ao empirismo lockiano. Com os românticos, resume W. J. T. Mitchell, “abstracted image displaces and subsumes the empiricist notion of the verbal image as a perspicuous representation of material reality, just as the picture had earlier subsumed the figures of rhetoric” (MITCHELL, 1987, p. 25). A este nível, poderemos delinear uma primeira matriz para as imagens desenvolvidas na poesia moderna. Todavia, Blanchot não se limita a pôr de parte essa contraprova da luz, do visível. O que Blanchot põe de parte é o próprio par *visível/invisível* em si mesmo, pois o que lhe interessa é o acontecimento indescritível, que prescinde inteiramente de uma função de representação e duplica o uso da linguagem numa meditação acerca dos usos da linguagem:

Pour tenir jusqu’au bout la rigueur de cette phrase: “Parler, ce n’est pas voir...”, nous devons en déployer la force jusque dans nos propres paroles et nos propres pensées. Nous ne devons pas penser comme si nous voyons l’événement. L’événement n’est pas l’avènement de quelque chose. Ce n’est pas un objet dit, mais le mouvement de dire que l’évènement effectue lui même. (JANVIER, s.d., p. 8-9)

Pretendendo colocar em evidência os pontos de contacto entre o pensamento de Blanchot e o de Deleuze, Antoine Janvier, que acabo de citar, conclui que falar não seria, então, ver, mas fazer com que se veja (“faire voir”) (cf. JANVIER, s. d., p. 13). Estaríamos, assim, ao nível de um “de-fora” da linguagem, que não lhe é exterior,⁵ mas que é a exterioridade da linguagem, no qual visão e audição estão livres tanto da dominância do ocularcentrismo ocidental (JAY, 1993) quanto do próprio idealismo romântico. Nesta perspectiva, visão e audição (como imagens, na escrita) estariam directamente ligadas à crise modernista da representação e implicariam a dimensão meta-reflexiva desenvolvida pelos Modernismos e enfatizada pelas poéticas de 60. Construídas sobre a sugestão do sensível, mas acontecendo no limite da linguagem, as imagens (em sentido retórico, mas também na sua ambição de visão e de forma) trabalhariam sobre a falência dos sentidos. “Dir-se-ia que a língua é tomada por um delírio, que a faz precisamente sair dos seus próprios sulcos”, afirma Deleuze, em *Crítica e Clínica*, para depois sublinhar o processo de levar a linguagem a um limite,

(...) a um exterior ou a um avesso consistindo em Visões e em Audições que já não fazem parte de nenhuma língua. Essas visões não são fantasmas, mas verdadeiras ideias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem. (...) Elas não estão no exterior da linguagem, elas são o seu exterior. O escritor enquanto vidente e ouvinte, objectivo da literatura: é a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideias. (DELEUZE, 2000, p. 16)

Percebemos assim melhor, talvez, que a imagem surja nos poetas dos anos 60 como uma figura retórica, associada à metáfora, e como um entendimento da escrita que convoca a visão e a audição a um nível que nada tem a ver com a éfrase ou com a exploração do reconhecimento do mundo habitual por parte do leitor. Trabalhar na fronteira do sentido (significância), usando aquilo que é o fundo de visão que existe no texto, é sempre um acontecimento libertário (a partilhar com o leitor). Daí a formulação do poema como espaço, “lugar” (Herberto Helder) ou “área branca” (Fiama),⁶ um espaço de resistência ao hábito, à ordem, ao senso-comum, o que pode envolver dimensões políticas (a rejeição da Guerra Colonial e do fascismo, como acontece em Fiama e Gastão Cruz; a revisitação irónica do campo e da cidade, em Armando Silva Carvalho; a recusa das políticas de género conservadoras, violentamente postas em causa por Neto Jorge e Maria Teresa Horta, etc...). António Ramos Rosa insiste frequentemente na condição de “liberdade livre” da poesia, evocando com esta expressão o visionário e visualista Rimbaud. E, ao definir a imagem poética moderna, num texto de 1959, afirma:

A imagem poética moderna restabelece a unidade na multiplicidade, recupera a riqueza da percepção original nas suas várias significações, estabelece a identidade dos contrários, cria uma nova realidade conservando, no entanto, cada termo concreto e independente. O princípio de contradição? Esse precioso instrumento será uma regra absoluta? A linguagem poética dispensa-o por inútil a este novo nível em que o imaginário e o real se identificam. (ROSA, 1986, p. 22)

Há toda uma rede de heranças que vêm confluir nesta definição, desde os múltiplos processos de concreção imagética desenvolvidos por simbolistas e modernistas até ao visionarismo romântico entretanto revisitado e radicalizado pelos surrealistas. A diversidade das poéticas pessoais desenvolvidas ao longo da década de 60 dá bem conta da diversidade dos campos de referência então em presença. Todavia, a exploração da iconicidade do poema, bem como do fundo de visão presente no texto, frequentemente através de processos metafóricos que procuram evidenciar a plasticidade imagética desse mesmo fundo de visão, parecem ser dominantes. Em *Terra Imóvel* (1964), Luiza Neto Jorge problematiza a visão num poema intitulado “Os olhos”:

Os olhos poderiam viver
única
mente
Conhecem o ventre
à mãe
viram nascer
São atrozes
viram-se
Continuam os ócios interiores
(JORGE, 1993, p. 67)

A ambivalência relativamente à relação entre visão e imagem poética é notória neste texto. Neto Jorge inscreve-a desde logo na forma gráfica, ao separar em dois versos o advérbio *unicamente*, abrindo a possibilidade de nele lermos também a palavra *mente*, adjectivada como *única*. Deste modo, a visão pode ser entendida num sentido estritamente perceptivo (“os olhos”, *unicamente*), mas também num sentido discursivo, já que, “atrozes”, os olhos seriam a “única / mente”. Por isso, eles “viram-se” (verbo *ver* ou verbo *virar*?), sendo por um processo de concreção da imagem poética (“Conhecem o ventre à mãe”, isto é, vêem o que não pode ser visto) que o poema insiste na visão interior que é explicitada no verso final (“Continuam os ócios interiores”). E poderíamos atentar ainda na repetição fonemática que associa as palavras *olhos*, *atrozes*, *ócios* (interiores), a qual contribui para acentuar a estranheza da visão associada à linguagem na poesia. Como dizia André Breton, “verbal inspiration is infinitely richer in visual meaning, infinitely more resistant to the eye, than visual images properly so called” (*apud* JAY, 1993, p. 260). E é esta dominância da textualidade sobre a percepção visual que vamos encontrar muitas vezes associada ao fundo visual do texto nos poetas emergentes na década de 60, embora ela não deixe de se articular com a iconicidade, ao nível do processo da leitura: no poema de Neto Jorge, importa ainda observar que a repetição fonemática, em *olhos*, *atrozes*, *ócios*, envolve a repetição grafemática da letra *o*, cuja forma é visualmente associável com a representação icónica do olho.

“A minha visão confiante é a alucinação”, escreverá Herberto Helder, em *Photomaton & Vox* (2006, p. 22), exprimindo uma idêntica desconfiança relativamente à percepção visual e subscrevendo o mesmo tipo de investimento no fundo de visão envolvido no texto. A escrita de Herberto Helder inclui uma elaboradíssima meditação em torno da imagem, na qual será de destacar o fragmento “memória, montagem”, de *Photomaton & Vox*. Mas a palavra *imagem* pontua toda a poesia herbertina, através de formulações como as que referem “os enxames das imagens” (HELDER, 2009, p. 401), ou “a transfusão das imagens” (HELDER, 2009, p. 94), as quais remetem para a ideia de que a poesia seria uma montagem (em sentido cinematográfico) de imagens: “(...) Criança ou leão dançando de porta a porta. Unindo,/ pelo nervo de imagem em imagem/ em chaga, o ouro que espiga/ nos mortos e o ouro/ que espiga entre as garras. (...)” (HELDER,

2009, p. 457). Nestes versos, gerados por uma matriz metafórica, podemos observar os efeitos de um princípio construtivo que, sendo essencialmente verbal e figural, explora esse fundo de visão que Nancy identifica no texto, naquilo em que ele se liberta do ocularcentrismo. E daí que, em Herberto Helder, a visão surja muitas vezes associada à cegueira (e esta ao saber, como na figura de Tirésias). Quando Herberto Helder valoriza na *Anunciação* de Fra Angelico o que está invisível, à esquerda do quadro (a motocicleta do Anjo, ou seja, a improbabilidade), acentua precisamente a liberdade dos espaços poéticos relativamente a uma contraprova visual perceptiva.⁷ O que o poeta chama “alucinação” é um efeito de sentido, uma visualidade apenas verbalizável e, portanto, livre dessa contraprova.

É ainda a importância atribuída a este fundo de visão presente no texto que leva Fiama Hasse Pais Brandão a criar a expressão “opensamen-/tovisual” para falar da poesia (BRANDÃO, 2006, p. 254). Neste lexema único, que apenas a pausa métrica pode separar, ou melhor, escandir, Fiama diz e mostra a importância da visualidade, situando-a a todos os níveis de construção discursiva. E em *Área Branca* escreve: “Penso a minha vida/ no âmago das imagens” (BRANDÃO, 2006, p. 349). A obra de Fiama dá-nos uma das mais elaboradas meditações sobre a relação entre poesia e imagem de toda a história da poesia portuguesa, seria impossível resumir aqui a sua evolução e complexidade. No entanto, lembrarei que a poeta reconhece na natureza o dom de replicar as imagens (refazer a forma das andorinhas em novas andorinhas, por exemplo), ao mesmo tempo que observa na poesia essa mesma capacidade de refazer na diferença. Todavia, entre um e outro processo o que Fiama reconhece de comum é apenas da ordem da afinidade: os processos são coordenáveis, mas as imagens da poesia nunca se separam da história do pensamento e da história das imagens da poesia e das outras artes, da cultura e da biografia. Por isso, uma imagem geraria sempre um desfilar de imagens, uma tensão entre actual e virtual, processo que necessariamente induz uma leitura activa por parte do leitor. É o que Fiama chama imagem “profusa”:⁸ para ela, a imagem da poesia restringe (recorta, como um plano cinematográfico enquadra), mas simultaneamente replica e multiplica, do mesmo modo que, no cinema, a leitura da imagem também nunca se restringe ao que é visível num plano. Daí que Fiama desenvolva uma árdua meditação no sentido de atingir o despojamento do que virá a chamar “visões mínimas”, no que poderemos entender como uma resposta à imagem “profusa” de que partira, essa mais próxima das “transfusões” procuradas por Neto Jorge (1993, p. 142) ou da “cega proliferação das imagens” que Herberto Helder faz irromper das “palavras que nos metem medo” (HELDER, 2006, p. 55).

O pensamento da imagem que encontramos sistematizado em *Campânula*, livro publicado por Gastão Cruz em 1978, alerta-nos para o modo como se tinha vindo a fundar a ideia de poesia na descoberta de um “outro nome”⁹ que traduziria uma intensificação da experiência do mundo

atingida através da experimentação discursiva. Esse outro nome proviria de uma deriva entre som e sentido que a materialidade da linguagem propiciava e devia determinar. “As leis de inauguração de um espaço poético não são fundamentalmente muito diversas das que regem o desenvolvimento de um discurso musical”, escreve mais tarde Gastão Cruz (2008, p. 31). E justifica: “Entre a “petite phrase” da *Sonata* de Vinteuil e as frases, as imagens, as palavras, os sons, que fazem fluir o poema, não haverá diferença profunda” (CRUZ, 2008, p. 31). Em 1878, era esta a sua “Arte Poética”:

O mar do fim de maio é uma imagem
Das janelas estanques mal o vejo
Sob a humana voz as suas vagas
confundem-se com as ávidas palavras
que preenchem o quarto como um verso
(CRUZ, 2009, p.142)

O movimento ondulatório sugerido no plano do significante, a recorrência das consoantes nasais, do [a] aberto e do [i], a progressiva entrada das fricativas [j] e [v], trazem para o poema o mar como imagem (visual e sonora). Lentamente, o poema é a intensificação dessas imagens, uma forma de “pensamento visual”. A referência às “janelas estanques” sugere o desinteresse por uma poética da representação, mas o poema apresenta-se como repositório de imagens de mundo (realidade e estilo, ou seja, visão cuja nitidez é inseparável de uma forma discursiva). Nos termos de Ruy Belo, a questão é formulada assim: “Quando o poeta, no seio de um poema, profere a palavra *árvore* (...) é como se utilizasse uma verdadeira árvore, com os seus pássaros, as suas folhas, a sua sombra, a sua tristeza ou alegria” (BELO, 2002, p. 83). O que é, nesta frase, a “verdadeira árvore”? É, certamente, o fundo de visão associado ao nome concreto *árvore*. Mas repare-se que Ruy Belo logo lhe associa dois substantivos abstractos, “tristeza e alegria”, colocados ao mesmo nível dos pássaros e das folhas da árvore. E podemos, então, compreender as razões pelas quais nos anos 60 a poesia se pretendeu substantiva, nisto reagindo ao expressivismo lírico. O materialismo linguístico exercia-se entre som e imagem, entre iconicidade e sentido, como “pensamento visual”, exploração desse fundo de forma e de visão que existe no texto, como pretende Nancy. Na tradição das vanguardas históricas, que atentamente revisitou e consolidou, a poesia de 60 mostrava mostrando-se, pensava pensando-se, porque procurava surpreender a vida “nos interstícios da linguagem”, para regressar à formulação de Deleuze anteriormente citada. Dizer que era “nos interstícios da linguagem” que os poetas encontravam a visão e a forma é, ou receio bem que seja, uma imagem, e eu devia ser capaz chegar a uma formulação literal. Mas, nos seus melhores momentos, esta poesia corre sempre o risco da afasia, proscreeve a paráfrase e dificilmente se deixa descrever. A sua fala irrompe “Quando não há palavra que se siga e apenas uma imagem/ mostre em cima/ os trabalhos e os dias submarinos” (HELDER, 2009, p. 43).

Foi deste tipo de visão, indissociável do discurso como forma que tentei falar. No fundo, tentei descrever estratégias de liberdade e de resistência às quais Herberto Helder também tem chamado “beleza”. Há quem lhes chame emoção estética, mas o fundo de imagem fica mais esbatido, e já não é bem a mesma coisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELO, Ruy. *Na Senda da Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais. *Obra Breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- CRUZ, Gastão. *A Poesia Portuguesa Hoje*. Lisboa: Plátano Editora, 1973.
- _____. *A Vida da Poesia – Textos críticos reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- _____. *Os Poemas (1960-2006)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. de Pedro Eloy Duarte, Lisboa: Edições Século XXI, 2000.
- HATHERLY, Ana. *Po-ex – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.
- HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 4. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- _____. *Ofício Cantante*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- MORIZOT, Jacques. *Interfaces: texte et image. Pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- JANVIER, Antoine. “parler, ce n'est pas voir...” - Deleuze et Blanchot entre événement et dialectique. <http://www.blanchot.fr/fr/index.php?option=com_content&task=view&id=130&Itemid=41>, s. d. [consultado a 11 de Novembro de 2011].
- JAY, Martin. *The denigration of vision in twentieth-century french thought* [1993]. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994.
- JORGE, Luiza Neto. *Poesia 1960-1989*. Organização e prefácio de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.
- MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology* [1986]. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1987.

NANCY, Jean-Luc. “L’oscillation distinct”, *Au Fond des Images*. Paris: Galilée, 2003.

ROSA, António Ramos. *Poesia, Liberdade Livre*. Lisboa: Ulmeiro, 1986.

Recebido para publicação em 15/05/12.

Aprovado em 15/06/2012.

NOTAS

1 Ensaio elaborado no âmbito do Projecto *Interidentidades* do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500). Uma versão abreviada deste texto foi apresentada no Colóquio “homenagem à literatura: nos 50 anos de *poesia 61*”, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 17 de Novembro de 2011.

2 O ensaio de Gastão Cruz começou por ser publicado no suplemento literário do *Diário de Lisboa*, em 25 de Junho de 1970. Na primeira edição de *A Poesia Portuguesa Hoje*, apresentava uma redacção ligeiramente diferente para o final da passagem aqui transcrita: “A metáfora é uma intensificação da imagem (sobre a qual, agora, uma outra indistintamente se produz), como desvio da norma linguística. Ou, inversamente, a imagem é já uma metáfora” (CRUZ, 1973, p. 99-100).

3 Veja-se, por exemplo, o levantamento apresentado por E. M. de Melo e Castro em *A Proposição 2.01* (Lisboa: Ulisseia, 1965) e o estudo exaustivo da poesia barroca desenvolvido por Ana Hatherly em *A Experiência do Prodígio* (Lisboa: IN-CM, 1983).

4 No contexto de uma argumentação diferente, W. J. T. Mitchell também defende “a renewed respect for the eloquence of images and, on the other hand, a renewed faith in the perspicuousness of language, a sense that discourse does project worlds and states of affairs that can be pictured concretely and tested against other representations” (MITCHELL, 1987, p. 46).

5 Deleuze tem em conta o ensaio dedicado por Foucault à leitura de Blanchot (“La pensée du dehors”, *Critique*, nº 229, 1966).

6 *Lugar* é o título de um livro de poesia publicado por Herberto Helder em 1962. Fiamá publicará *Área Branca* em 1978.

7 “A motocicleta aparece na *Anunciação* de Fra Angelico. Encontra-se ao lado esquerdo do quadro, fora dele, pois ao tempo a motocicleta não se investira ainda de valor moral, político, estratégico” (HELDER, 2006, p. 102).

8 Fiamá usa o adjetivo “profusa” no poema “Quod nihil scitur”, para qualificar a imagem: “Diminuir a área da/ imagem. Mas profusa” escreve Fiamá, ao recordar o seu verso inicial “Água significa ave”, que reavalia nesse poema posterior (BRANDÃO, 2006, p. 476).

9 *Outro Nome* é o título de uma recolha de poemas publicada por Gastão Cruz em 1965.