

# POE SIA EXPERI MENTAL

Poesia Experimental Portuguesa  
Cadernos e Catálogos

## Volume 1

Enquadramento  
teórico e contexto  
crítico da PO.EX

Rui Torres, org.



# E. M. de Melo e Castro: experiências poéticas com Corpos Radiantes

{Eunice Ribeiro}

**Artigo gentilmente cedido pela autora para publicação no CD-ROM da PO.EX (financiado pela FCT através do POCI2010), publicado inicialmente na revista Diacrítica, Braga: Universidade do Minho. 3-4 (1988-89) 263-279. <sup>[1]</sup>**

Ainsi aux temps des Créations créées, qui furent ceux des oeuvres littéraires que nous connaissons, devrait succéder l'ère des Créations créantes, susceptibles de se développer à partir d'elles mêmes et au-delà d'elles-mêmes, d'une manière à la fois prévisible et inépuisamment imprévue. (in OULIPO — la littérature potentielle)

É no quadro da modernidade poética, como peregrinação iniciática através da(s) escrita(s), que se inscreve, (trans)figurando-se em palavras-corpos radiantes, o discurso de E. M. de Melo e Castro: infinita procura da linguagem pela linguagem, encontro-desencontro num espaço em que o vazio se insinua no/pelo surgir constante de novas significações. Nesse espaço de vertigem encontra a poesia moderna a sua originalidade — «acto de mutação», como o encara Barthes, mais do que mera atitude

estética. Voltando-se sobre si própria, representando ao mesmo tempo dois papéis (o de sujeito e o de objecto), tecendo-se com fios discursivos outros, ela é essencialmente a busca-experiência de si mesma, sempre fiel ao espírito da liberdade e/ou da procura. A obra poética e literária, aberta e sem contornos definitivos, assemelhar-se-á, então, a esse «livre à venir», a esse livro «attente» que «ne doit pas se boucler, mais s'éparpiller, se défaire...»<sup>[2]</sup>, do qual nos falava André Gide.

Referir-se a esta explosão da escrita é referir-se à modernidade que assim traduz o seu «impasse histórico» a desenrolar-se já «depois do Apocalipse» e em que «No estado semântico as palavras são corpos radiantes, ovnis portáteis ao alcance de todos» — tais são as palavras de abertura de Corpos Radiantes que Melo e Castro dedica «aos que não lêem poesias» (entendendo aqui a leitura no sentido tradicional de passividade receptiva), porque poesia é agora jogo e «errância» de sentidos num espaço intra, mas também trans textual.

Encetemos, pois, uma breve «viagem» através desta «praxis» poética de Melo e Castro, encarando-a a partir dos vários (?) perfis que têm assumido, actualmente, as construções artísticas em geral — demiúrgico, lúdico, fantasmático, experimental —, desejosos de nos perdermos no(s) percurso(s)/discurso(s) como numa «endless adventure» que fosse caminho de re-invenção...

## 1. Poesia demiúrgica: Poesia vs Poesia

A poesia não narra, não serve, nem é mais discursiva. A poesia substantiva-se. É uma operação linguística que tem como meio a escrita e como objectivo a sua própria renovação. (Melo e Castro)

Auto-gerando-se num esforço demiúrgico, recusando a «mimesis» para se assumir, voluntária e dolorosamente, como uma «poiesis», a poesia actual parece nascer «ex nihilo», recusando-se a utilizar a linguagem e afirmando assim a inessencialidade do mundo e das coisas em favor do acto poético tornado fim em si mesmo: «(...) la peinture, comme la poésie, commence où finit le réel»<sup>[3]</sup>, diz Genette, do mesmo modo

que os oulipianos se pronunciam acerca da potencialidade divina do Verbo. A autonomização poética, a reificação de uma escrita tornada intransitiva faz com que o poema se constitua a ele mesmo em «opus» verbal, tendo a linguagem por única realidade.

É ainda nesta acepção que Melo e Castro concebe a poesia: «O símbolo poético é demiúrgico — isto é, cria-se a si próprio, ele está na origem do seu próprio significado»; por isso, «Toda a arte é metalinguagem, uma reflexão sobre o código». A comunicação deixa de ser expressão ou é apenas expressão da expressão — prova de resistência dos materiais plasmada na estrutura poética. E já Flaubert, aliás, para quem a escrita, a obra era sobretudo um valor-trabalho, se apercebera da impossibilidade de «contar» o real, que a língua fragmenta e desfigura, optando por uma procura ofegante, raivosa, frenética e angustiante da linguagem, objecto exclusivo de um projectado «livre sur rien».

Desta concepção de Poesia como preocupação-procura de si mesma por si mesma falam alguns meta-textos de Melo e Castro, para quem «a construção do objecto belo, na sua lenta e dolorosa procura, é a própria Poesia e o seu método criador»<sup>[4]</sup> e que sustenta não ser o símbolo poético um elemento de representação, mas um elemento de um sistema — a obra de arte — cuja finalidade «é o próprio sistema, pois fora dele os símbolos-formas que o constituem não têm existência como tal»<sup>5</sup>. Por outras palavras, só a realidade textual se auto-glosa: endogénese discursiva no interior da própria linguagem e onde o enunciado é a palavra; palavra anamorfisada, sem função especular relativamente ao Mundo, reactivada na sua forma, na sua materialidade-potencialidade significativa que a desdobra, que a desarticula, que a «enlouquece», que permite atravessar a sua dimensão linguística (sem a anular) para a lançar na cena da «significância», do texto; palavra cujo sentido não resulta de qualquer mecanismo «alucinatório» que faz ver através dos signos, mas da produtividade textual, de um «effet de texte»<sup>6</sup>:

— A escrita não conduz a nenhum poder fora da escrita e mesmo dentro apenas na medida em que se inseminar potenciando-se (p. 111).

O texto. significado o texto. (...)

O texto. (...) o sentido liberto do sentido. (...)

O texto. (...) o texto faz o texto ou a cega cegueira do sentido. (...)

O texto. (...) a história des-contada no quente do vivê-la. (...)

O texto. irreduzível. o texto é só o texto. nas suas funções se desrevela em metáforas falhadas. conseguidas. no sub-texto que só o ler descobre ao sobre-texto que é lente e leitor. (...)

O texto. (...) nas figuras frustradas de sentido. uma escrita consciente que se esquece. um segundo sentido que se forma. um abrir para dentro do fora que se dá. (...)

O texto. (...) que escrito lá está na cara da loucura. mortanorma de fórmulas violadas. (...)

O texto. é ainda o começo. e só. (...)

O texto. a marca. a pegada. a nervura. o indício. o início. um elo que se forma. em aberto. em fechado. (...)

O texto. (...) porquetodos os textos são pretextos. (...)

O texto. (...) que nada de reflexos se entoa no texto. tom. (...) (TEXT.OM, pp. 9-17)

— no TEXT.OM: sonoridade inaudível, síntese de todos os sons/tons, potencialidade inesgotável que é imagem da Unidade, emergindo, incompleto e/ou múltiplo, através da escrita numa disseminação anagramática (tOM, sOM, IONge, Onde, Ondulantes, irrOMpe, tOMba, mONTam, cONtrariado, cONfrONtos, cONdutas, cONsumo, cOMBinações, cOMparações, cONstrutor, cON+fusão, cONtra, cOMeço).

— no TEXT.OM: alfa e omega, começo e fim, ciclo de emanações-retornos da linguagem para a linguagem-«voragem»-«viragem»-«viagem» que é emblema de demiurgia po(i)ética.

## 2. Poesia lúdica: o texto fabricante de dados

O carácter simultaneamente libertador e algo desesperado do jogo ilustra com rigor os períodos históricos de grande mutação, a que se alia sempre o de insegurança e descrença, previsão e consequência da queda dos valores estabelecidos. (Ana Hatherly)

Ao «imenso e incessante inquérito sobre as palavras»<sup>8</sup> pelas palavras que, como vimos, constitui a própria essência da modernidade poética, as respostas são plurais, paradoxais e inesgotáveis; os sentidos resultam de um jogo de relações possíveis, de incontáveis pontos de (des)encontro, propiciando a identificação do acto criador com o acto lúdico. Mallarmeanamente falando, poema é «un coup de dés», resultado-acaso, jogo criativo catalisador da imaginação e do espírito crítico do poeta (e do leitor) e pelo qual a obra se «abre» ao espaço do provável e do possível; isto porque, como o define

Melo e Castro, «Jogo é possibilidade de interacção, não definida, num grau de probabilidade definível estatisticamente. Jogo é pois a possibilidade que tende para um todo em expansão. Jogo é por outro lado, a materialização perceptível dessa totalidade instável»<sup>9</sup>.

Tal instabilidade instalará a ambiguidade e a polivalência constitutivas, segundo Jakobson, da mensagem poética como actualização duma língua(gem) plural, geradora de sentidos múltiplos, incontextualizáveis. Por isso, «a obra está permanentemente em situação profética»<sup>10</sup>; surge como construção estrutural de materiais, como acto de experimentação «gestáltica»<sup>11</sup>, obedecendo a uma lógica da pluralidade, da «coincidentia oppositorum» — forma que o rigor assume em poesia. Laboratório de anamorfoses onde a palavra — «machine à aspirer du sens»<sup>12</sup> — se sobredetermina na/através da sua diferrância, jogando consigo própria, acordando os sentidos escondidos nas dobras das letras, o poema é uma aproximação do infinito que sisificamente se recomeça. e a sua verdade é uma verdade-enigma onde se experimentam desejos, verdades-obstáculo ou provocação esfíngica com a qual só o silêncio, por vezes, pode competir. Para António José Saraiva, o poema «é um constante desdobrar-se, um constante exceder-se, algo de comparável a uma semente»

Daí que a escrita poética seja, frequentemente, encarada em termos de «indizível»: «performance» im-perfeita de uma «compétence» significante de potência ilimitada que nenhuma materialização verbal esgota. É esse indizível que permite a multiplicidade infinita 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» — citando Melo e Castro.

Assim também se in-diz o TEXT.OM do poeta, (meta)texto que se tece e destece — «modelo de desdizer-se intacto. dialéctico. zero contrariado», fluxo irradiante de sentidos que, descentrando-se a partir dum centro (aberto) produtor, em direcções múltiplas e/ou opostas, indefinindo-se em «longes» insituáveis, instalam a incerteza, a dúvida, o rumor do indizível, o silêncio da elipse — presença da ausência de

respostas, de uma resposta:

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.

O texto. (...) um feixe vários ondulantes muitos de energia. entre a página e o onde. se é onde. se é sentido. ou nada. ou nada e não. que não-sentido é.

O texto. texto volume. sobre por baixo da lisa página das letras. sob a superfície que o papel suporta. eleva-se. elevam-se. que penetram nos olhos. silhuetas ao longe logo aqui. sobre o plano de sob no limite. no volume. no lume. as dimensões do mais ou menos. do para além. aqui. (...)

O texto. (...) uma pálida ideia. o longe descentrado. (...)

O texto. (...) no traço a traço o reflexo sonoro da elipse. e o texto re,oto. o texto ausente. o texto que presente se sente. (...)

O texto. (...) circulações de impulsos alternantes de centros para centros abertos de sentidos. extensões susceptíveis de rumores. (...)

Jogando como acaso,

O texto. (...) o texto ele próprio fabricante de dados. dá-se dado. em seus subs e sobres (...).

Sub-textos e sobre-textos, formando a «teia dos possíveis», oferecendo-se à (in)«decifração futura», à(s) leitura(s):

de quê a quê. de quem a quem. ligando. desligando. transformando. o texto será quê. o texto será quem — o texto será entre. (...)

Tecido epitelial de células, germes de sentido(s) proliferando nos interstícios, no vácuo, no vazio que é potência e energia, lugar de engendramento do Ser, da Substância, tal é o texto, que nenhuma escrita actualiza plenamente na concreção redutora do seu traçado, incapaz de traduzir a essência complexa da Substância. SUBSTÂNCIA Q, como lhe chama Melo e Castro, na impossibilidade de a definir, de a desenhar.

Da angústia provocada pelas palavras que não dizem, por esses «exercícios de pontos e traços definitivamente condenados» (p. 38) que constituem, afinal, a escrita, fala o poeta:

1. (...) o traço feito. uma hora depois é mito. eterno. idade de calar. o segundo. os primeiros sinais. o instante décimo de nada. (...)

7. Todo o traço é possível. nenhum já depois deste. (...) a substância não chega. auréola talvez. ou coisa aérea. rósea em torno do lugar. (...)

9. O traço que sabemos: impossível. além. como lado de coisa. aberto o contundir. a erosão. contacto pelo traço. a pressão. nas costas epitélio. pêlo conhecido. ruga. o sismo da substância. sua térmica. dissipada a feitura. onda gelada. (...)

12. Desenho uma substância. impossível. o traço desde. todo depois. um desenho substância. invisível até. video. percepto. cego. ou só radiação sem axila. um nada magnético frustrado. um cheiro a nada. de roer a doer. que, se progride, é pelo improvável. babel se diz. depenetra. contemplando. de pouco ou muito igual. o traço. o é. penetra em

13. Esta não. linguagem. todos sabemos. na calma o fumo. só a cor se retinge. primeiro a heitação. segundo a sombra. os sinais de concretos. os ligeiros equilíbrios. sons como se a luz aos ombros. mas o peso pondera as suas rédeas que o seu falar é este: traduzi-lo. trazido. reduzido. que nós já pó o somos. transluzido. (...)

(Substância Q, pp. 19-34)

Assim, a escrita é, somente, «a aproximação do dispar, do distante», do Verbo que só no ar se deixa «condansar» — bailado da linguagem consigo própria (cf. Cenas, pp. 35-43):

CENA 4 — CONDENSADA

CONDANSAR:

dançar com um

C

no ar

A poesia, como escrita, é o maior grau de aproximação conseguido pondo a falar o silêncio — silêncio de pedra («este termo não tem qualquer significado preciso em linguagem científica» — citado dum compêndio de Física por Melo e Castro, p.46 — admitindo, por isso, todos os significados), símbolo de energia, símbolo do texto. «Leitmotiv» obsessivamente repetido pelos poetas modernos, a pedra representa a própria poesia procurando-se no «aparato silencioso das coisas» (A. Ramos Rosa).



Pedrologias de Melo e Castro (cf. pp. 45-58) inscreve-se também na concepção de poesia como pesquisa «pedrológica», jogo com a pedra-textura que se quer desvendar:

#### PESQUISA

da pouca pesca  
a pedra surge  
como sombra de vício  
de encontrar  
uma forma textura  
que propõe  
seduzindo  
o sinal desvendar  
a pesquisa é o início  
a sedução do olhar  
o sinal que se abre  
para ler e contar  
mas como aprendizagem  
de encontrar e entender  
a estrutura do verso  
é de pedra  
de pedra.  
com a «pedra anti-caeiro»:

#### PEDRA ANTI-CAEIRO

o prazer da pedra  
é ser de pedra  
e  
sabendo-o  
petrificar-se  
o saber da pedra  
é de pedra  
e  
sentindo-o  
ignorar-nos  
o horror da pedra  
é ser pedra

e  
sendo-o  
petrificar-nos

Pedra não dessimbolizada («o único sentido oculto das coisas / é elas não terem sentido oculto nenhum», afirmava o Mestre Caeiro), mas armazenando uma multiplicidade infinita de sentidos que nenhum inventário de «referências» é capaz de esgotar:

#### REFERÊNCIAS/1

pedra. pedra areia pedra textura  
pedra. pedra dura pedra peso  
pedra. pedra ângulo pedra linha  
pedra. pedra cor pedra movimento  
pedra. pedra toque pedra sabor  
pedra. pedra sentido pedra saber  
pedra. pedra interior pedra poder  
pedra. pedra vulva pedra ar  
pedra. pedra frio pedra traço  
pedra. pedra falo pedra lagarto  
pedra. pedra feto pedra vôo  
pedra. pedra plano pedra torso  
pedra. pedra de do pedra acção  
pedra. pedra luz pedra ovo  
pedra. pedra pulso pedra sinal  
pedra. pedra olhar pedra sangue  
pedra. pedra acaso pedra mar  
pedra. pedra esfera pedra perna  
pedra. pedra alto pedra fogo  
pedra. pedra sombra pedra susto  
pedra. pedra real pedra palavra  
pedra. pedra texto pedra limo  
pedra. pedra espaço pedra coração  
pedra. pedra sepulcro pedra cão  
pedra. pedra pão pedra número  
pedra. pedra sorte pedra diferença

pedra. pedra dia pedra nexo  
pedra.

#### REFERÊNCIAS/2

algumas referências de pedras  
algumas preferências de poder  
algumas pedras de referência  
algum poder de preferência  
alguém refere-se a pedras  
alguém confere o poder  
alguém fere-se nas pedras  
as pedras ferem o poder  
— «poder ser» que nenhuma palavra concretiza:  
(...)  
através da textura  
sinal será que é  
a pedra sangue dura  
como a pessoa a vê  
(...)  
(Fenomineralogias, pp. 52-55)

Pedra que, saindo de si, a si sempre regressa, num avanço-recuo, num «arremesso», em efeito de «boomerang», do Mesmo ao Mesmo, passando pelo Outro (cf. Arremesso, p. 56):

a palavra é de PEDRA  
a palavra é PEDRA  
a palavraPEDRA  
a palaPEvraDRA  
a paPElaDRAvra  
a PEpaDRAlavra  
a PEDRApalavra  
a PEDRA é palavra  
a PEDRA é de palavra  
A PEDRA É DE PEDRA

Só tautologicamente a pedra se (in)define, se (in)diz — «A PEDRA É DE PEDRA» — porque, como Nuno Júdice o declara, «Só no seu aspecto oculto / e «longínquo» se revela / — imediatamente / o Poético».

### 3. Poesia fantasmática: a con+ fusão textual

Destruir um objecto é de certo modo analisá-lo. (Melo e Castro)

Ao experimentar-se perpetuamente, ludicamente, para atingir a realidade do seu próprio mundo e não para testar uma capacidade de expressão típica do signo linguístico cujo ser é sempre correto<sup>13</sup>, dinamizando-se num espaço combinatório que é o espaço do devir, a linguagem poética assume o caos como processo de invenção, instituindo-se, segundo as palavras de Julia Kristeva, como «une langue germinatrice et destructrice qui produit et efface tout énoncé, et qu'il s'agit de capter pour ouvrir la surface de la communication au travail signifiant qu'elle oculte»<sup>14</sup>. Para Mallarmé, «La mort est le seul acte possible» — morte voluntária em que as palavras se autodestroem no vão esforço de se fazerem porta-vozes do Todo; morte eufórica, lugar de renascimento dos sentidos, única tradução possível do processo de «significância» em que a fractura do signo (assim transformado em transsigno) é condição essencial à pulverização semântica.

Mas se a evolução poética parece, por vezes, conspirar contra a própria poesia, trata-se de uma conspiração que visa, contudo, «optimizar» a palavra elevando ao máximo a sua potência significativa. «Outrando-se», num processo de infinita dialectização, saindo para fora de si mesma, essa palavra é sobretudo «dif-errante», des-centrada, perdendo a sua «realidade», tornando-se fantasmática. O texto, esse, torna-se modelo de máxima entropia e/ou de máxima informação poética; daí que o seu au(c)tor se faça impessoal («Je est un autre», diria Rimbaud), heteronímico, anónimo, dissolvendo-se aracnideamente nas malhas de um texto-teia, de uma escrita «teatralizante», se adoptarmos a terminologia de Philippe Sollers.

Sendo a obra literária, tal como modernamente a concebemos, produto de um dialogismo entre escrita e leitura, convém salientar o papel do leitor no processo de criação poética. Longe de poder acomodar-se numa simples letargia receptiva, ele é mobilizado para participar activa e conscientemente nesse processo; toda a escrita é um apelo à liberdade do leitor, à sua capacidade interpretativa-inventiva. Por isso, mais do que dizer alguma coisa sobre ele próprio, o poema diz alguma coisa sobre o leitor, obrigando-o a reagir a um certo número de percepções que lhe oferece e a comunicar consigo mesmo: na comunhão com o poema através da leitura-escrita é também o leitor quem se perde e se reencontra, ao comprometer-se na invenção da linguagem.

A obra, aberta ao «viálogo» entre autor e leitor, solicita, assim, a um jogo combinatório que a suspende entre a sua materialidade e a sua (i)legibilidade: viagem da/pela linguagem que, se sai para fora de si, se se destrói, é só para poder voltar a si, renascendo Outra — a Mesma.

Melo e Castro acentua, justamente, o carácter ao mesmo tempo destrutivo e construtivo da poesia actual — «loucura da forma», diz o poeta, entendendo por loucura «não o estado patológico mas sim o ultrapassar do senso e da razão lógica e discursiva»<sup>15</sup>. É nesse exceder-se, nesse ultrapassar-se que a poesia sobrevive, vivendo em si e para além de si: matéria e anti-matéria, mundo e anti-mundo, «criação assíntota de si própria»<sup>16</sup> que na sua expansão infinita se nega e afirma.

Em Corpos Radiantes, a linguagem procura-se e constrói-se nessa expansão (destruição) irradiante, conseguida através da violação da língua e da relação convencional e arbitrária significante/significado, de modo a propor novas experiências combinatórias que a «deformam» tentando aproximá-la da Palavra: ludismo não gratuito mas produtivo pelo qual se reinventa a escrita na esfera do translinguístico.

### CENA 3 — COMBINATÓRIA

A combinatória apareceu como meio (infalível) para alargar o espaço da cena. aumentar o número dos personagens. intensificar em frequência e qualidade os

contactos entre os personagens (entre si) e com os objectos (da cena) e com os contornos (do espaço). a combinatória estende assim também os limites do tempo em que decorre (a cena) fazendo crer que (tudo) começou muito antes e que tal como as causas estão antes (e fora) da cena, os seus efeitos estarão depois (e para além) da cena. esta, enquanto dura é apenas um fragmento em que se desenrolam as possibilidades combinatórias dos elementos em causa. já que ela (combinatória) aumenta a frequência e a qualidade dos personagens; intensifica o número dos contactos; estende os limites dos objectos para além da cena; modifica a natureza de tudo o que começa durante a cena, fazendo crer que tudo o que acontece antes se projectará para (além) tal como o que acontecerá depois será um novo começo (aquém) que pode ou não dar-se em cena perante os olhos de todos (algures). é que a combinatória multiplica os limites físicos da cena efectuando a alteração da qualidade dos objectos e do número dos personagens; intensificando a frequência dos limites; estendendo o chão (para cima e para baixo) o tecto (para baixo e para cima) e as paredes (para o norte para o sul para oeste e para este) em que se desenrola a cena desde o espaço que a antecede (e motiva) até ao tempo que lhe sucede (e justifica) conseguindo assim uma projecção multidimensional não só do chão do tecto e das paredes mas também dos contactos entre os personagens (eles próprios) e os objectos (outros) que assim se acharão em novas (renováveis) situações que conduzem invariavelmente ao aumento das probabilidades combinatórias (trepidantes) e ao sucessivo intensificar das possibilidades significativas ali diante dos olhos de todos. (pp. 39-40).

Dessa combinatória resulta, conseqüentemente uma «espectografia total da palavra escrita e da palavra dita» (p. 79), uma «fantasmática do verbo» (p. 79) que reutilizamos e in-novamos, libertando-o do desgaste de séculos de (ab)uso. RESTRATUS é um exemplo nítido dessa espectografia onde palavras fónica, ortográfica e semanticamente novas sugerem sentidos subtis, vagos, fluidos, incertos, numa espécie de «paulismo» verbal (cf. pp. 77-104):

(...)  
no inscuro do que se divia  
se não si podia mais nem  
o dia se noite

o mar cutelo era  
elo e amar go até não  
não mais se ver  
foi-se balagando as paúlavras  
sobre insvaziando os sentidos  
até mais não se diter.  
foice cordantando a corda  
do discurso.  
carda amorfandada.  
o inscorso repleto de reflecto.  
lêguas. láguas.  
(...)

O poema Insulação (cf. Áxios, pp. 59-75) é também a tentativa-tentação de dizer o nada através de palavras-ilhas: «sintótica fonte» onde convergem incontáveis feixes de energia significativa, só passíveis de tradução pelas reticências, pelo som(eto) incompleto:

(...)  
nada tenho a dizer-vos nada  
do aldo que vili e inscrevi  
em vós de lerdos o que de vós  
saberdes como indício augúrio  
que do incerto dou  
no linguajar do tempo  
ou futuro saper  
.....

A poesia é «a escrita da omissão» (p. 114), é essa Cena Impossível do teatro da linguagem a que Melo e Castro alude ainda (cf. p. 42): cena que nenhum homem poderá representar verbalmente embora para eles concebida, pois sem a poesia só a morte regula o trânsito da Vida e da Linguagem (cf. CENA — 7).

(...)  
— O que está para lá é que é a comunicação. Subtrai a aparência. (...)  
— Quem fala não comunica (...)  
— (...) A escrita é feita pelo descritor para ser demitida (necessária / não

necessariamente). (...)

(Viálogo Entre a Escrita e o Ledor, pp. 105-114)

— para ser destruída (para se destruir), reduzida à cinza resultante duma «combustão verbal» - único modo de comunicação poética. Daí que a leitura do poema não possa seguir os moldes tradicionais da leitura das mensagens que utilizam o código linguístico e tenha de libertar-se de vários «equívocos»:

- A leitura realiza-se a partir de vários equívocos: que o que está escrito é para se ler / Que somos capazes de ler o que está escrito / Que lendo entendemos o que está escrito / Que supondo que entendemos o que está escrito, o entendemos / Que julgando-o temos o direito de dizer que deveria estar escrito de outro modo (citação). (p. 112)

A leitura do poema é, hoje, um acto de colaboração com a escrita, um «viálogo entre a inscrita e o ledor», um processo criativo multidireccional: uma «Transformação».

## 4. Poesia experimental e concretismo

Trabalhar sobre a linguagem implica ao nível organizatório de sua formulação, fazer experiências com os signos que a estruturam, visando processos contínuos em busca de informações novas. (Moacyr Cirne)

Explorando o ineditismo da linguagem, perscrutando as suas virtualidades expressivas, a poesia experimental, de que o Concretismo é uma das possíveis actualizações, volta-se preferencialmente para o processo de produção artística, encarando-o, ao mesmo tempo como abstraccionista e materialista: abstraccionista porque não figurativo; materialista porque opera com objectos sem preocupações de representatividade. Haroldo de Campos resume aquilo que, para Max Bense, um dos grandes teóricos do Concretismo, é a arte concreta: «uma abolição ôntica do suporte (físico) pelo signo, aparecendo as puras significações, ou seja: a fisicalidade é sobrepujada pela organização intelectual»<sup>17</sup>.

A poesia concreta pode, pois, definir-se como uma tentativa de objectivação, de despersonalização do discurso, tradicionalmente tributário de aspectos lírico-emotivos; como um trabalho na/sobre a linguagem que se quer manter eficaz, isto é, de acordo



com Ezra Pound, «comunicante» e «carregada»; como uma proposta de «inventetimologia», como lhe chama Melo e Castro, ou «lexicomania» na versão baudelairiana, de IN-NOVAÇÃO: «Make it new» — lema poundiano que retoma «in crescendo» toda uma herança estética, desde o Barroco até ao Simbolismo, ao Futurismo, ao Dadaísmo, ao Cubismo, ao Surrealismo.

Perfilhando um ecumenismo poético, o Concretismo propõe o recurso a códigos semióticos vários, estruturados segundo relações verbivocovisuais, de tal modo que o poema se apresente como uma «poligonia total»<sup>18</sup> onde os sentidos se criam num vaivém entre linguisticidade, musicalidade, ideogramaticidade. É sobretudo este último aspecto que constitui o «signum» do movimento, susceptível, por isso mesmo, de ser definido lapidarmente (embora correndo o risco do reducionismo) em termos de visualismo e de dinamismo espacial. De facto, o espaço constitui-se, no poema concreto, em agente estrutural, situando a criação poética numa perspectiva gestáltica: a informação artística é informação de estruturas e funções, não de coisas e suas propriedades; a mecânica das formas, as suas inter-relações actuam como «uma mola de invenção semântica», segundo uma expressão de Melo e Castro, a provar o saber-sabor da própria linguagem, capaz de, por si mesma e de si mesma, gerar conteúdos — infinitamente.

Várias experiências concretistas podem ser detectadas em Corpos Radiantes. Com efeito, a relação visual/verbal verifica-se em muitos poemas cujas capacidades significantes são assim expandidas. É o caso de SUBSTÂNCIA Q onde, ao longo de catorze sequências se fazem «exercícios de pontos e traços definitivamente condenados», de linhas ponteadas «ligando o des das coisas. à espera», ao mesmo tempo que, por palavras (traços) se diz a impossibilidade de dizer, de nomear, a impossibilidade da escrita incapaz de dar conta da física da linguagem:

14. A física é diversa. logo como uma substância. ou o peso não mede. que medida submete sem. e pulveriza. mesmo pó em sub pó. chamando-lhe oxigénio. ou pulmão. em relevo situados na ausência. ou no presente. a física diverge. verifica. uma outra saída para os fluidos. se. em caminho de dentro para onde.

Pedrologias, Cenas, Áxios, Restratus, enfim, toda a (não) obra recorre, em maior ou menor grau, à iconicidade, tirando partido ora da imagem (cf. Cena 7 — Poética), ora da cor (cf. Restratus — impresso a vermelho), ora do próprio visualismo implicado na escrita verbal e manifestado seja através da diferença de caracteres (cf. «Arremesso»), de uma mise en page ou de uma espacialização nova do material poético (cf. «Maçã na Penumbra» — pp. 61/3), de formas «estróficas» novas (cf. idem) que permitem um ler/ver em várias direcções ou que esbatem as fronteiras entre a prosa e verso (cf. TEXT.OM), da transgressão das regras de pontuação ou da quase ausência de pontuação, dando origem a «constelações» verbais no espaço da página.

Quanto ao aproveitamento dos códigos sonoros, são também frequentes, em Corpos Radiantes, processos como aliteraões, rimas, jogos de quase-homofonias, paranomásias, produzindo uma «corrente subjacente de significação», expressão jakobsoniana

Por tudo isto, 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; trata-se, efectivamente, de uma poesia-processo, de um trabalho sem conclusão sobre a materialidade dos signos que se esforça por «manter viva a língua e ser o laboratório dos grandes ensaios de comunicação entre os homens de um tempo com os homens de outros tempos passados e futuros»<sup>19</sup>, para citar ainda o poeta. 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; é essa liberdade que constitui o parâmetro fundamental das práticas poéticas da modernidade, das práticas vanguardistas entre as quais podemos situar a de Melo e Castro.

No entanto, e é o próprio Melo e Castro quem o afirma, há sempre «um substrato de contradição que é comum a (...) todas as vanguardas e que pode ser resumido como sendo a contradição entre o que se deseja fazer e os meios de que se dispõe, ou seja entre o programa e o código (...). Tal substrato contraditório irá surgir sob várias formas em todas as manifestações de vanguarda, até assumir a função de um traço característico»<sup>20</sup>. Toda esta vanguarda deixa de o ser quando cai no automatismo —

destino a que não se pode furtar; por isso, se algo houver em Corpos Radiantes que possa relevar de uma certa obediência a uma «escola», mais do que uma atitude de investigação e de procura inicialmente visada, de um ir para que (in)define toda a «praxis» artística actual, devemos encará-lo como uma fase da dialéctica da comunicação poética pela qual é necessário passar para a ultrapassar, assim recomeçando a busca da Poesia.

## Notas

<sup>[1]</sup> Artigo originalmente publicado na revista *Diacrítica*, Braga: Universidade do Minho. 3-4 (1988-89) 263-279. Todas as citações de Corpos Radiantes se reportam à edição &etc. Lisboa: Publicações Culturais Engrenagem, 1982.

<sup>[2]</sup> André Gide, *Journal des faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, p. 84.

<sup>[3]</sup> Gérard Genette (1966), *Figures I*. Paris: Seuil, p. 96.

<sup>[4]</sup> E. M. de Melo e Castro, *A Proposição 2.01*. Ulisseia, p. 29.

<sup>[5]</sup> E. M. de Melo e Castro, *A Proposição 2.01*. Ulisseia, p. 97.

<sup>[6]</sup> Mireille Calle-Gruber (1980), «Anamorphoses textuelles», *Poétique*, 42, pp. 234-249.

<sup>[7]</sup> Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrandt, *Dictionnaire des Symboles*. Seghers — «Le monosyllabe Om est (...) le son primordial inaudible, le son créateur à partir duquel se développe la manifestation, l'image donc du Verbe. Il est l'Impérissable, l'Inépuisable (...). Il est important de noter l'existence d'un équivalent chrétien fort usité au Moyen Âge comme symbole du Verbe (...). En fait ce sigle (...) signifie l'alpha et l'omega, le commencement et la fin (...)».

<sup>[8]</sup> Roland Barthes, *Crítica e Verdade*. Edições 70, p. 52.

<sup>[9]</sup> E. M. de Melo e Castro, op. cit., p. 35.

<sup>[10]</sup> Roland Barthes, op. cit., p. 52.

<sup>[11]</sup> António José Saraiva, *Ser ou Não Ser Arte*. Pub. Europa-América, p. 64.

<sup>[12]</sup> Ph. Lejeune apud Mireille Calle-Gruber, art. cit., p. 239.

<sup>[13]</sup> Cf. Max Bense (1971), *Pequena Estética*. São Paulo: Perspectiva. «A correalidade designa o modo de ser uma realidade que é referida a uma outra, que tem uma outra como pressuposto, como portadora» (p. 23).

<sup>[14]</sup> Julia Kristeva (1968), *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, p. 223.

<sup>[15]</sup> E. M. de Melo e Castro, op. cit., p. 30.

<sup>[16]</sup> Id., *ibid.*, p. 37.

[17] Max Bense, op. cit., pp. 156/7.

[18] Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro (1981), *PO-EX*. Lisboa: Moraes Ed., p. 163.

[19] E. M. de Melo e Castro (1977), *In-ovar*. Plátano Ed., p.200.

[20] E. M. de Melo e Castro (1980), *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*. Biblioteca breve, p.47.