

Entre lacunas e protestos: reflexões sobre o Experimentalismo

Tatiana Alves Soares Caldas (UNESA e UniverCidade)

*“Escrever é inventar o mundo,
usando sempre as mesmas letras.”*
(Paulo Cunha e Silva, em com-
entário a *O Pavão Negro*)

Tendência artística surgida em Portugal na segunda metade do século XX, o Experimentalismo caracterizou-se por uma estética de vanguarda, marcada pela proposta de utilização de uma linguagem de ruptura em relação à tradicional. Diante de um mundo em constante transformação, a referida manifestação artística adota uma postura de renovação necessária à apreensão dessa realidade fugaz. Segundo Herberto Hélder em *Introdução à Poesia Experimental*, o caráter experimental estaria presente em qualquer processo criativo e, numa realidade em mutação, isso se faz, mais do que nunca, fundamental:

Não existe nenhum trabalho criativo que não seja experimental, no sentido que ele supõe vigilância sobre o desgaste dos meios que utiliza e que procura constantemente recarregar de capacidade de exercício. (...) O Experimentalismo é assim (...) o movimento de adequação do homem (...) ao movimento da realidade (...). (Apud <http://www.ipn.pt/projectovercial>)

Influenciado pelo Concretismo brasileiro, o aspecto experimental da nova tendência punha em destaque o próprio processo de criação, colocando o artista como demiurgo, representante de uma nova consciência. A obra de arte, aberta a múltiplas interpretações,

baseada no aspecto plurissignificante da linguagem, questiona o estatuto de uma linguagem exata ou capaz de ler o mundo em sua complexidade. Marginalizada em função de sua proposta de ruptura, a Poesia Experimental vê como obsoletas as formas tradicionais e ultrapassa fronteiras. Partindo do princípio de que nem tudo era mais passível de formulação pela linguagem convencional, O Experimentalismo recorreu a novos suportes e códigos, na tentativa de expressar aquilo de a linguagem tradicional não era mais capaz, numa proposta de redimensionamento do próprio conceito de *linguagem*, agora buscada em seu aspecto universal, transcendendo as limitações da língua. A esse respeito, diz Ana Hatherly:

(...) Uma proposta de reforma total do conceito de poesia em que a língua nacional, apesar de ter sido o ponto de partida, deixa de ser um fator exclusivamente determinante, isto é, o texto concreto é acima de tudo a sua forma visível, a sua estrutura, e por isso se torna universalmente legível. (HATHERLY, 1979, p.19)

A transcendência buscada pelos poetas experimentais reveste-se ainda de um caráter contra-ideológico em relação aos cânones e modelos impostos, revelando, por meio de uma subversão na escrita, uma recusa dos valores estabelecidos. António Aragão, em estudo acerca da Poesia Experimental Portuguesa, destaca a busca de liberdade como a característica primordial de tal estética:

Queremos uma poesia que não explique conteúdos mas forneça estados: donde uma linguagem negra, ausência de estilo e o ataque à fraude da limitação: poesia-contra, poesia-recusa-que-accusa, poesia contra o instituído o legal, o ordenado e o convencional. Poesia de liberdade por estarmos demasiado perdidos no

cúmulo da condenação. (CASTRO & HATHERLY, 1979, p.82)

A busca de um novo conceito de arte como estratégia de resistência a um regime político ditatorial constitui, pois, uma das tônicas do Experimentalismo. Transgredir a linguagem oficial era negar o **status quo**, e toda a sua ideologia. E. M. de Melo e Castro, ao pensar o movimento da Poesia Experimental, destaca esse entrelaçamento de caráter estético-ideológico:

(...) Porque a linguagem da revolução não pode ser a do lugar-comum e da facilidade discursiva sentimentaleira ou retórica, como na maioria dos casos tem sido. Porque a “revolução da linguagem”, que em Portugal tem realizado a criação poética, é justamente no sentido de tornar as intenções e os conteúdos ideológicos indissociáveis da linguagem que os comunica, ou seja: a linguagem da revolução só pode ser a da revolução da linguagem justamente por suas exigências de rigor, de inovação, de desmistificação, de inventividade, de abertura, de adesão qualitativa à vida. (CASTRO, 1993, p.64)

Vendo na libertação da ordem estética – quebra de linearidade, inovações na representação da imagem, exploração lúdica da linguagem, entre outras – uma manifestação transgressora face a uma realidade fascista e autoritária, nossa análise estabelece uma ligação entre o novo código estético e uma atitude ideológica de subversão dos valores vigentes. É dessa negação, lida em seus aspectos estéticos e ideológicos, que trata o presente estudo.

E. M. de Melo e Castro, no poema intitulado *Fragmento de um mapa do lirismo português*, apresenta uma reflexão acerca da repre-

sentação amorosa em Portugal. Por meio de um discurso fragmentado – *fragmento* –, rastreia a visão do amor na literatura portuguesa, *mapeando o lirismo*, como sugere o título. Através de uma fragmentação no plano discursivo, o sujeito lírico pensa o dilaceramento decorrente do sofrimento amoroso, questionando-lhe a legitimidade. Nas reflexões filosóficas acerca do amor em seu aspecto doloroso e sofrido, entrelaça forma e conteúdo, em um discurso dilacerado e que explora, ludicamente, a interrogação que pauta o poema: *amor* tem que rimar com *dor*? Observe-se que negar o lirismo sentimentalista implica negar uma parte da mentalidade portuguesa, e não por acaso a diagramação do texto parece formar um mapa de Portugal.

A fragmentação aludida já se faz notar nos primeiros versos, cuja disposição gráfica alinha os termos *lágrima* e *lá rima*, deixando visível uma lacuna, que corresponderia à letra que falta, que teria sido apagada pela lágrima que rolou. Ao questionar se *lágrima* realmente rima com *ama*, o eu-lírico questiona toda uma forma de representação baseada na apologia do sofrimento como valorização do amor. A *coyta d'amor* é aqui revista, num redimensionamento de valores / imagens que povoam o imaginário português. Destacando, no plano rímico, a ausência de rima entre *lágrima* e *ama*, o eu-lírico defende a subversão do estereótipo do amor-sofrimento.

O texto prossegue no jogo gráfico-fônico, e a letra que faltara é aqui retomada, pois remete ao campo semântico do prazer, da alegria. Revestido de uma conotação positiva, o *g* acena com a perspec-

tiva da realização amorosa, em contraste com o sofrimento geralmente presente na representação literária do amor.

Contida no vocábulo *lágrima* está também a sílaba *ri*, lida pelo sujeito lírico como sugestiva de riso, embora talvez de um riso amargo, evidenciando a ambivalência característica do amor. O termo *amargo* é igualmente expressivo, pois permite o jogo *amar / gosto*, *amar / gasto*, simbolizando, no significante, a face dolorosa do sentimento. No tempo do amor que conduz à amargura, o amor é só *a lágrima que derrama*, como mostram os versos finais do poema:

onde	lágrima
	lá rima
com	ama
sobra	
um	g de
	gosto
	gana
tem	
um	ri
de	riso
	amargo
	onde
	amar
é	gosto
	gasto
e	o
	amor é só
a	lágrima
	derrama

(Apud RIEDEL, 1975, p.54)

Ana Hatherly, o outro grande nome da Poesia Experimental Portuguesa, traz em sua produção alguns dos traços mais flagrantes

da estética experimental, especialmente a exploração da disposição gráfica no papel, fazendo com que as letras brinquem livremente, desprezando a lógica linear e explorando as formas de modo semântico e/ou fonético. Um dos poemas em que essa exploração se verifica de modo mais flagrante é *Bussoftlhee, mememormee!*, integrante do livro *Um calculador de improbabilidades*:

vai-te embora
 vai de mim
 vai pr'a fora
 vai-te enfim

mas
 lembrate lembrame
 de
 mim
 de
 mim
 de
 mim

(http://poesiaseprosas.no.sapo.pt/ana_hatherly)

A primeira estrofe, que apresenta uma série de ordens / pedidos dirigidos a um outro, é marcada por um afastamento gráfico que sugere, na disposição dos versos, o movimento de afastamento do *tu* em relação ao eu-lírico. Trata-se de um movimento lento e gradual, simbolizando o distanciamento amoroso. A reiteração do verbo *ir* marca a decisão voluntária de rompimento, e sua forma repetida e conjugada no Imperativo aponta a firmeza da atitude tomada.

A segunda estrofe, contudo, inicia-se com uma conjunção adversativa, sugerindo a existência de algo que se opõe ao que fora enunciado antes, o que se confirma com o pedido repetido à exaus-

tão: *lembrete / lembrame de mim*, revelando a sensação contraditória de quem deseja o afastamento, mas não quer ser esquecido. Curiosamente, os termos *lembrete / lembrame* aparecem justapostos, num indício de que a lembrança que o outro teria do *eu* seria necessária para que a própria identidade do *eu* se restabelecesse, na imagem de um *eu* que se anulou e aniquilou por amor, e precisa do outro para se lembrar de si. Numa espécie de resgate do mito de Eco e Narciso, o sujeito lírico vê-se a partir da perspectiva do outro, e é expressivo o fato de o poema terminar com uma espécie de eco, em que os termos *de / mim* aparecem repetidos e separados, num indício da cisão, do esfacelamento do *eu* poético, e de seu apelo para ser lembrado pelo *tu*, como que a lembrá-lo de sua própria existência.

Analisadas as duas partes do texto, chega-se a uma possível interpretação para o título, antes tão ininteligível: lido em voz alta, parece ser uma reprodução fonética de termos em inglês: *but softly, me me more me*, que, grosso modo, poderia ser traduzida como: *mas suavemente, eu eu mais eu*, numa sucessão de termos desconexos que revelam uma tentativa desesperada de reencontrar a própria identidade. Ciente da dificuldade e da dor envolvidas em tal processo, o sujeito poético espera essa auto-afirmação, mas deseja que seja suave, numa retomada gradual de sua auto-estima.

Outro poema que também parece tematizar a questão amorosa é *Era assim*, dístico que intitula e abre o texto. Os dois pontos que se seguem aos termos sugerem a enumeração do que era antes, e a forma verbal no pretérito imperfeito indica uma ação habitual, acen-

tuando a repetição de determinadas situações, mas no passado. O poema, sobretudo na primeira estrofe, é composto de questões que se desembocam em interrogações referentes à relação amorosa. Marcada por verbos volitivos e por perguntas, a primeira estância do texto tenta dar conta das angústias que normalmente acompanham a trajetória afetiva. Cada verso é iniciado pelos verbos *querer* e *desejar*, apontando questões subjetivas e passionais do discurso amoroso:

Era assim:

queres?
 queres algo?
 queres desejar?
 desejas querer?
 desejas-me?
 desejas querer-me?
 queres desejar-me?
 queres querer-me?
 queres que te deseje?
 desejas que te queira?
 queres que te queira?

quanto me
 queres?
quanto me
 desejas?

ah quanto te quero
 quando te quero
 quando me queres...

(http://poesiaseprosas.no.sapo.pt/ana_hatherly)

A segunda estrofe já revela dúvidas relativas à intensidade do desejo, e o fato de os versos serem iniciados com o pronome interrogativo *quanto* acentua a preocupação no que tange à qualidade do amor ofertado pelo outro. Observe-se que os verbos são conjugados

na segunda pessoa do singular, sugerindo que o foco da relação está no *tu* e não no *eu*, e as constantes interrogações evidenciam o caráter servil do sujeito lírico. Pode-se dizer, assim, que a tônica do poema reside no discurso de um *eu* que lamenta a falta de entrega do outro, do *tu* a quem se dirige sem haver, no texto, uma única resposta. Significativamente, até mesmo o título pode confirmar essa passividade, uma vez que *era assim* permite que se leia *eu era assim*, numa possível elipse do pronome. Note-se que o tal omissão sugere, no plano sintático, uma anulação, no campo semântico, desse *eu* que vive em função do querer alheio.

A última estrofe surge, como uma espécie de redenção, apresentando uma mudança por parte do instância narrante. Ao afirmar *quanto te quero / quando te quero / quando me queres*, o *eu* reitera a intensidade de seu sentimento, mas deixa claro que só vai querê-lo *se* e *quando* for igualmente desejada, numa condição expressa pela conjunção temporal *quando*. Observe-se que o título *era assim* assume aqui nova dimensão, contrastando a atitude de agora, mais segura e assertiva, com a de outrora, marcada pela submissão.

Além da reformulação estética como marca de resistência – reformulação dos códigos e posturas, como vimos nos poemas anteriores –, a Poesia Experimental trouxe ainda uma profunda reflexão de cunho filosófico acerca da representação do mundo, ou seja, do papel da obra de arte, do leitor e da linguagem. Melo e Castro aponta essa reformulação como o grande eixo norteador da estética experimental:

A atitude experimental em poesia assenta num aprofundamento do estudo da possibilidade de comunicação entre os homens através dos vários sistemas de sinalização dirigidos especificamente às portas da percepção.(...) A relação dá-se, portanto, entre quem dela se apercebe e a obra como objeto. O autor, entidade psicológica, fica necessariamente fora do circuito. A obra de arte experimental requer, pois, uma mudança de atitude do seu fruidor de passiva para ativa. (CASTRO, 1993, p.35)

O redimensionamento no que se refere à linguagem surge como um dos temas privilegiados pelo Experimentalismo. A reflexão acerca da palavra, e de sua capacidade de traduzir o mundo é explorada de forma recorrente em Ana Hatherly. O poema *Um rio de luzes* tem nas considerações acerca da palavra o seu fio condutor:

Um rio de escondidas luzes
atravessa a invenção da voz:
avança lentamente
mas de repente
irrompe fulminante
saindo-nos da boca

No espantoso momento
do agora da fala
é uma torrente enorme
um mar que se abre
na nossa garganta

Nesse rio
as palavras sobrevoam
as abruptas margens do sentido
(HATHERLY, 2003-b, p.23)

A primeira estrofe estabelece o paralelo que atravessará o texto: a linguagem seria semelhante ao fluxo do rio, ora avan-

çando lentamente, ora irrompendo, fulminante. A força e o caráter intempestivo contidos nessa analogia concedem à linguagem o poder do inesperado. As palavras que surgem dotadas de uma força avassaladora são ainda mencionadas na segunda estrofe, que as apresenta com *uma torrente enorme / um mar que se abre / na nossa garganta*, reiterando a analogia entre rio e palavra, uma vez que esta, no plano do pensamento, flui vagarosamente como um rio, podendo, no momento da fala, surgir com uma força descomunal.

Entretanto, a última estrofe apresenta a crítica à limitação imposta pelas palavras: o sentido estanque acaba por exercer uma espécie de opressão à linguagem em seu estado abstrato, à semelhança do que as margens fazem com o rio. Nesse paralelo, a margem estaria para o rio como o sentido está para a palavra. O verdadeiro fluxo não deveria ser contido pelas margens, nem represado. Nessa metáfora, fica a mensagem subliminar de defesa de uma linguagem plena, livre de amarras ou limites impostos pela convenção, como se verifica no final do poema: *as palavras sobrevoam / as abruptas margens do sentido*.

Outro poema também revelador de uma reflexão acerca da linguagem é *O que é o espaço?*. Pertencente ao livro *O Pavão Negro*, o poema em questão aponta, a partir do título, a multiplicidade de leituras possibilitada pela estética experimen-

talista. Numa perspectiva existencial, poder-se-ia pensar no lugar de cada indivíduo; num olhar metafísico, talvez o termo *espaço* evocasse reflexões transcendentais; em se tratando de um poema pertencente a uma ótica experimental, o referido *espaço* poderia, tão-somente, ser o hiato entre as palavras, a disposição gráfica dos vocábulos e letras no texto. Interessante é que todas as leituras são plausíveis, chegando mesmo a se interpenetrar. Fazendo-se a interpretação mais referencial, ou seja, vendo apenas o ponto-de-vista da estética experimentalista, ainda assim o texto se reveste de um pensamento filosófico acerca da linguagem, ou, no caso, da impotência desta diante do mundo:

O que é o espaço
senão o intervalo
por onde
o pensamento desliza
imaginando imagens?

O biombo ritual da invenção
oculta o espaço intermédio
o interstício
onde a percepção se refracta

Pelas imagens
entramos em diálogo
com o indizível

(Ibidem, p.37)

A primeira estrofe pensa a dinâmica da disposição gráfica dos caracteres: o espaço entre as palavras corresponderia ao intervalo do pensamento, uma espécie de brecha, de fenda, intervalo no qual *o pensamento desliza, imaginando imagens*, estabelecendo uma analogia entre a abstração das idéias e sua transposição, concreta, para o papel. Nesse sentido, o espaço entre as palavras surge como algo tão importante quanto as palavras em si, numa sugestão de que nem tudo é passível de ser dito em palavras, uma das tônicas da Poesia Experimental.

Na reflexão sobre a representação do mundo pela arte, o texto apresenta uma visão crítica das convenções e dos sentidos cristalizados das palavras. O Experimentalismo, com a rejeição das convenções, revela uma postura estético-ideológica de libertação dos moldes e amarras, e o sentido já sedimentado, aceito e representado pelo **status quo**, é aqui visto como uma interferência, um ruído no processo de percepção do mundo. Os limites impostos pelo sentido convencionalmente estabelecido são representados pelo *biombo ritual da invenção*, que oculta um espaço intermediário, justamente aquele *onde a percepção se refracta*, numa imagem que sugere que as palavras, por terem um sentido convencionalmente atribuído, acabam por interferir no modo como o indivíduo percebe o mundo à sua volta, limitando-o. Desse modo, não seriam suficientes para apreender e expressar o pensamento, pois apenas através das imagens *entramos em diálogo com o indizível*.

Assim, a Poesia Experimental revelou criticamente a preocupação em inovar, através da desconstrução discursiva, a representação literária do mundo. Irreverente, libertária, questionadora, realizou, na escrita, a salutar revolução, ainda tão distante da sociedade portuguesa.

Referências Bibliográficas

CASTRO, E.M de Melo e. O fim visual do século XX e outros textos críticos. São Paulo: Edusp, 1993.

CASTRO, E.M de Melo e & HATHERLY, Ana. Textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa. Lisboa: Moraes, 1979.

HATHERLY, Ana. Itinerários. Lisboa: Quasi, 2003-a.

_____.O Pavão Negro. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003-b.

_____. O Espaço Crítico – Do Simbolismo à Vanguarda. Lisboa: Caminho, 1979.

RIEDEL, Dirce Cortes et alli. Literatura Portuguesa em curso. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.