UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO
DE LINGUÍSTICA

LAIS AKEMI MUNHOZ DE SOUZA

**O espaço discursivo do experimentalismo: uma análise
intertextual**

versão corrigida

São Paulo

2019

O espaço discursivo do experimentalismo: uma análise intertextual

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Semiótica e Linguística geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de concentração: Semiótica e Linguística geral

Orientador: Prof. Dr. Antonio Vicente Seraphim Pietroforte

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S719e Souza, Lais Akemi munhoz de
O espaço discursivo do experimentalismo: uma
análise intertextual / Lais Akemi munhoz de
Souza ; orientador Antonio Vicente Seraphim
Pietroforte. - São Paulo, 2019.
161 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Linguística. Área de
concentração: Semiótica e Lingüística Geral.

1. Experimentalismo, Semiótica, Literatura,
Linguística. I. Pietroforte, Antonio Vicente Seraphim
, orient. II. Título.

Nome: SOUZA, Lais Akemi Munhoz de

Título: O espaço discursivo do experimentalismo: uma análise intertextual

Dissertação apresentada ao Programa de Pos-Graduacao de Semiotica e Linguistica geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Aprovada em: 02/12/2019

Assinatura do orientador:

A handwritten signature in black ink, consisting of stylized, overlapping loops and strokes, likely representing the initials of the supervisor.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e meu irmão, que sempre acreditaram e valorizaram esse sonho.

Ao professor e amigo Antonio Vicente Pietroforte pelo direcionamento, compreensão, incentivo e ensinamentos.

Ao grupo Gepoex: Valeria, Clarissa, Tati, Maria Vitoria, Matheus, Josuel e Juliet pela acolhida desde o primeiro dia, e pelo constante companheirismo dentro e fora da academia.

À minha banca de qualificação, Thiago e Guilherme, vitais para a evolução desse trabalho.

Aos professores e colegas do Departamento de linguística, que contribuíram imensamente com minha formação profissional e pessoal.

Àqueles que sempre estiveram ao meu lado: Lucas, Luccas, Valéria e Clarissa novamente, Filipe, Leticia e Ivan.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas pela formação não só acadêmica como pessoal.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida para a produção deste trabalho.

RESUMO

SOUZA, Lais Akemi Munhoz de. **O espaço discursivo do experimentalismo: uma análise intertextual**. 142 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

Esta dissertação tem por objetivo analisar o experimentalismo e seus modos composicionais. O conceito de experimentalismo é duplo, podendo se referir tanto à prática experimental, de romper a tradição vigente e explorar a linguagem de modos inusitados, modos estes presentes na linguagem humana desde o início da história registrada. Pode referir-se também à corrente literária da arte portuguesa contemporânea, que tem como norte a prática experimentalista.

Essa segunda interpretação do conceito portanto, é situada, ao passo em que possui um vínculo geográfico e temporal claro. Além da contextualização histórica por assim dizer, há uma contextualização raramente tratada: a contextualização literária. Essa contextualização será o foco do trabalho.

Buscar-se-á portanto a definição principalmente do experimentalismo como escola literária a partir de seu contraste com as outras escolas literárias que compartilham do mesmo período histórico e localização, sendo essas o neo realismo e o surrealismo. Esse processo se baseia no conceito de espaço discursivo de Maingueneau (2008). Para esse autor, a definição de uma obra e de seu pertencimento a uma corrente artística exige o estudo das outras obras com as quais o objeto mantém uma relação intertextual. A partir desses contrapontos, é possível definir os modos composicionais da obra a partir de um conjunto de restrições sêmicas ao qual se adequa.

Outra teoria a ser utilizada é a semiótica, mais especificamente a semiótica de linha francesa, greimasiana. Essa teoria será utilizada nas análises dos poemas, permitindo sua aplicação a objetos diversos, o que exige a sua adequação com as peculiaridades das obras. Desse modo, a partir das análises semióticas, buscará-se evidenciar as principais diferenças e semelhanças entre essas correntes literárias portuguesas pós modernas e como o experimentalismo se define diante de toda essa produção.

Palavras-chave: experimentalismo, semiótica, espaço discursivo, literatura portuguesa.

ABSTRACT

SOUZA, Lais Akemi Munhoz de. **Experimentalism's discursive space: an intertextual analysis**. 142 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

This dissertation seeks the analysis of experimentalism and its compositional ways. The concept of experimentalism is double. It can refer to the experimental practice, of breaking the current tradition and exploring language in unusual ways, present in human language since the firsts records of history. It can refer to the contemporary portuguese literary movement as well, which follows the experimentalist practice.

The second interpretation of the concept is therefore situated, since it has a clear geographical and temporal bond. Besides the historical contextualization, so to speak, there is a contextualization form rarely considered: the literary contextualization. This will be the center of attention.

The definition of experimentalism as a literary movement will be studied from its contrast with the other literary movements that share the same historical and geographical place: the Surrealismo and Neo realismo. This process is based in the discursive space concept, by Maingueneau. To this author, a literary work's definition and belonging to an artistic movement demands the analysis of the productions that have an intertextual relationship with it. From those analysis it's possible to define the compositional aspects of the object from a group of semic restrictions in which it fits.

Another theory to be used is French semiotics, started by Greimas. This theory will be used to analyze the poems, allowing its application to various objects, demanding its fitting to diverse objects and its peculiarities. From the semiotic analysis therefore, the main differences and resemblances between these literary movements will be lighted up, as well as how the experimentalism is defined against the *corpus* of Neorealismo and Surrealismo.

Key words: experimentalism, semiotics, discursive space, portuguese literature

SUMÁRIO

PARTE I: A IMPORTÂNCIA DO ESPAÇO DISCURSIVO.....	10
1.1 Caminhos iniciais.....	11
1.2 Osistema de restrição do experimentalismo.....	24
1.3 A questão histórica.....	31
 PARTE II: O ESPAÇO DISCURSIVO DO EXPERIMENTALISMO	33
1.1 Introdução.....	34
1.2 Contexto histórico.....	38
2. Neorrealismo.....	39
2.1 Análise de poemas representativos.....	41
2.2 Barcarola.....	55
2.3 Pastorela.....	59
2.4 Metalinguístico: o enunciador poeta.....	63
2.5 O campo discursivo do Neorrealismo.....	66
3. Surrealismo	67
3.1 Análise de poemas representativos.....	72
3.2 Barcarola.....	88
3.3 Pastorela.....	91
3.4 Metalinguístico: o enunciador poeta	94
3.5 O campo discursivo do Surrealismo.....	98
4. Experimentalismo.....	100
4.1 A prática experimentalista.....	101
4.2 Análise de poemas representativos	110
4.3 Barcarola	126

4.4 Pastorela	134
4.5 Metalinguístico: o enunciador poeta	138
4.6 O campo discursivo do experimentalismo	142
5. Conclusão	145
5.1 Análise das categorias no Neorrealismo.....	151
5.2 Análise das categorias no Surrealismo	152
5.3 Análise das categorias no Experimentalismo	153
5.4 Considerações finais	155
6.Referências bibliográficas	156

Parte I:

A importância do espaço discursivo

1.1. Caminhos iniciais

Essa pesquisa, *a priori*, tinha como objetivo principal a análise do livro *O labirintodonte* do autor Português Alberto Pimenta. Buscava-se, portanto, analisar uma produção experimental baseada na semiótica de linha francesa. O interesse para essa pesquisa residia no fato de que o experimentalismo, apesar de sua extrema importância para a literatura portuguesa e seus preceitos de manipulação extremamente ricos, é raramente estudado na academia dentro de qualquer área. Além disso, graças à manipulação linguística e literária que o experimentalismo apresenta, tem-se um campo extremamente frutífero para a aplicação da teoria semiótica fora dos padrões narrativos e tradicionais aos quais costuma ser empregada (nos quais foi desenvolvida, a partir do estudo “A morfologia do conto maravilhoso” de Propp, em que analisa o percurso narrativo dos contos fantásticos). Buscava-se portanto, utilizar-se dessa obra de Pimenta para demonstrar as características do experimentalismo e como o autor escolheu aplicá-las.

Como consequência da análise de um livro experimental, a pesquisa incluía um panorama sobre o movimento, seu contexto e os autores principais. Após, foi formulado um breve estudo sobre o termo experimentalismo e suas duas concepções: 1) como prática literária que se apresenta em diversas instâncias temporais e geográficas; e 2) como uma escola literária, que se fixa em um determinado tempo e local, e nos quais se insere de forma dialógica. Essa dualidade exigiu a diferenciação e delimitação de um campo discursivo determinado para a concepção do movimento literário. Isso implicou um estudo filológico do experimentalismo a partir da comparação com outras escolas literárias inseridas no mesmo contexto. Além disso, buscou-se um aprofundamento no conceito que o autor possui de literatura e como ele a interpreta. Para isso, foi considerado principalmente o livro *A magia que tira os pecados do mundo*, uma obra teórica onde ele trata de diversos aspectos literários, permitindo absorver as concepções sob as quais o autor embasa sua interpretação e sua produção.

A tese, portanto, seria dividida em duas partes: aquela que trata de assuntos externos, mas relacionados com a obra, como a definição do experimentalismo, o contexto político, social e literário em que o livro foi publicado e fatos convenientes da vida do autor, juntamente com sua obra teórica. A outra parte se constituiria da análise de *O labirintodonte* propriamente dito, utilizando os fatos externos quando fossem pertinentes, e a teoria semiótica da forma mais proveitosa.

Com o início do aprofundamento na produção de Alberto Pimenta, a importância do diálogo com outras obras e outros campos do conhecimento, que não se manifesta somente em sua obra, mas em todo o experimentalismo, foi se tornando cada vez mais evidente. Em seu livro *A magia que tira os pecados do mundo*, o autor analisa diversas obras e aspectos estéticos a partir da relação com diversos campos, não somente literários. Exemplo disso é a organização do livro, que se dá a partir do baralho de tarot, onde cada capítulo se baseia em uma carta e o que ela representa. Além da referência com o tarot, o autor se utiliza de aspectos da alquimia, da cultura zen, e de muitas outras áreas. Tais relações evidenciam a importância da intertextualidade em sua produção e no experimentalismo português. Intertextualidade que, apesar de presente em qualquer discurso, parece ser uma das bases de exploração dessa escola literária.

Em *O labirintodonte*, nota-se a formação de uma rede interdiscursiva com diversos discursos poéticos, como a poesia bucólica. A começar pelo uso de títulos em latim em diversos poemas (Pimenta manteve durante seu exílio o posto de professor de literatura clássica na universidade de Heidelberg), e a inserção e manipulação de diversas figuras do *ethos* bucólico, como visto no poema “*de rebus naturalibus*”:

natureza natureza
transitória
transitória
que beleza que beleza

pastores
colhendo flores
na natureza
para os seus amores

pastores
colhendo flores

o goivo
do noivo
os brincos
da rainha
o lilás
atrás a manjerona
enfim
com o jasmim
e outros anseios

pêndulas filipêndulas
devaneios devaneios
e um sem-fim de enleios

o arco-íris arco-íris
arcoarcoarcoarcoarco no
ar e no mar

coisas a arfar

dia a dia
cavalos na pradaria
aventuras
passadas e futuras
libélulas puras
musas cornamusas
flautas astronautas

e reis opas
ouros e paus
para castigar os maus

a buganvília
e outra planta
da família

estrelas e cometas
netos e netas
palmitos manguitos
e os próprios
biquitos das tetas

Neste poema, composto apenas de substantivos, artigos e preposições, nota-se que o autor se utiliza de um encadeamento de palavras pertencentes a diferentes campos lexicais para construir uma narrativa. Como o objetivo desse comentário é demonstrar a intertextualidade presente em sua obra, não se tratará de uma análise semiótica completa. Serão constatadas apenas algumas relações intertextuais. O intertexto aqui se refere à relação com outros discursos que, não necessariamente diz respeito à textos específicos, mas a um conjunto de textos que são produzidos sob os mesmos critérios.

Nota-se, portanto, que o autor se utiliza de diversos conceitos comuns ao imaginário bucólico: natureza, pastores, flores, amores, cavalo, pradaria, musas. Além disso, há conceitos e, sobretudo, forma, plano de expressão, que remete ao surrealismo, pois a utilização de substantivos apenas para a construção de um poema é comum deste movimento literário, que busca apresentar um sucessivo de imagens como *flashes* de um sonho. Trata-se de uma forma comum de compor uma forma onírica. Além disso, nota-se a falta de lógica semântica (característica surreal também): a cor lilás não é um sujeito ativo que pode se posicionar atrás; a manjerona, como uma planta, não pode ter anseios. Além da referência a outros discursos, o autor encerra o poema com uma temática muito

comum no experimentalismo: o erotismo, presente especificamente nos três últimos versos.

Ao relacionar a passagem de referências do bucolismo (gênero literário latino cuja cultura originou e serviu berço para a literatura e a língua portuguesa) para o surrealismo, imbricando também na poesia erótica com o título que faz referência a um enigma de palavras da natureza, pode-se concluir que o autor utiliza as referências intertextuais para compor uma linha de evolução (em quesitos temporais) de alguns gêneros literários, que se encerram em sua própria produção.

O poeta também mantém uma relação intertextual com outros discursos, como o dadaísmo. Por exemplo, o poema “marcha nupcial dos cágados”:

entoado pelos grilos
pelos ralos e por
um
bicho mal
humorado
cujo nome
desconheço
cabisondo
grugrágrá
grugrágrá grágrágrí
grigri (os grilos)
grágrágrí grugrugru uhuhuh
uhuhuh ahahah
cabisondo
grugrágrá
cabisondo
passa a
taça ahahah
e abençoa

	a carapaça	uhuhuh
cabisondo		
gugrágrá		
grugrágrá	grugrugru	uhuhuh
	grigrigri	ihihih
	grágrágrá	ahahah
		uhuhuh
		ihihih
		ahahah

O poema foca na exploração sonora das vogais (que se intercalam em duas estruturas consonantais fixas, /gr_gr_gr_/ e /_h_h_h/), valorizando o plano de expressão. Tal disposição poética remete ao dadaísmo, principalmente à poesia sonora, como visto no poema “karawane”:

KARAWANE
jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bossso fataka
u uu u
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluu ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

Em que também há a exploração de fonemas, dessa vez sem nenhum elemento significante.

Além das relações com outros discursos poéticos, o autor retoma outras linguagens, como no poema “balada de gaudência”:

paciência
gaudência
nem sempre
o céu
tem clemência
e se a
violência
da cheia
lembra-te de pompéia
e escuta
a melopeia
das ondas
batendo
na areia

e de futuro
deja escuro
ou haja
lua-cheia v
ai com o
nascituro
para o monturo
celebrar
a última ceia
e cantar
com a sereia:

No qual o autor se utiliza da linguagem musical para encerrar o poema, referindo-se ao canto da sereia.

Não somente a produção de Pimenta tem a interdiscursividade como pilar, mas a sua análise literária também. Em seu livro de teoria *A magia que tira os pecados do mundo*, ele analisa textos variados em período e gênero literário, fazendo relações com diversos outros campos discursivos, muitas vezes fora da literatura. No capítulo dedicado à carta de tarot do mago, analisa as duas versões do poema de Fernando Pessoa intitulado “O último sortilégio” a partir de conceitos da alquimia e da magia:

Para apurarmos qual o sortilégio aqui em causa, temos obviamente que inserir o sistema simbólico do poema dentro de uma das variantes (de magia, no caso) Os símbolos utilizados integram-se com coerência dentro da via alquímica, que é uma via ‘branca’. Sucede porém que a via alquímica se apoia por sua vez em dois sistemas, a cabala e o hermetismo greco-egípcio, em cuja via popular se encontram elementos *demoníacos*, ou seja, da via negra. Assim também no poema, ao lado dos puros símbolos alquímicos, surgem símbolos que estão pelo menos na fronteira da via demoníaca e podem contribuir para problematizar a interpretação do sortilégio e m causa. (pg 43)

O autor busca uma análise cuja “chave não é portanto a relação do poeta com o tema (estilo), mas da relação do estilo com o tema (gênero).” (Pimenta, 1995, pg. 41).

No capítulo dedicado à carta do imperador, o autor demonstra a quebra dos limites espaciais na poesia, referente aos poemas visuais, que se apresentam ao longo de toda a história literária. Tal fenômeno é comumente tido como o “cruzamento” entre a pintura e a poesia. Pimenta busca portanto, evidenciar e contextualizar essa interdiscursividade que contorna a poesia visual, muito frequente no experimentalismo. Para evidenciar esse processo, cita Hayman (1941, pg.42): “*Distance is a quality that adheres to all texts as a subliminal constituent... The subliminal system constitutes perhaps the greatest mystery and challenge facing the critic today...providing a voice for a mechanism that is by definition voiceless*”. (A distância é uma qualidade aderente a todos os textos

como um constituinte subliminar... O sistema subliminar é talvez o maior mistério e desafio da crítica hoje... Prover voz a um mecanismo que, por definição, é mudo. Tradução própria). Com esse esforço de demonstrar o sistema subliminar de um fenômeno frequente em sua produção, demonstra mais uma vez o quanto valoriza o espaço discursivo.

A partir deste exemplo, que segue a mesma linha de todas as análises do livro, pode-se concluir que o autor baseia seu estudo no espaço discursivo no qual o texto é incluído, favorecendo mais a relação do texto com seu discurso, do que do autor com o texto.

Como já mencionado, a exploração da intertextualidade não é exclusiva da produção de Alberto Pimenta, mas se estende a todo o movimento experimentalista. A poeta Ana Hatherly, de extrema importância e contribuição para o experimentalismo, manteve a intertextualidade com o movimento barroco como uma das principais características de sua produção. Não à toa, compôs diversos estudos teóricos sobre o barroco e sobre seus anagramas como *Experimentalismo, barroco e neobarroco*, *Antologia de textos visuais do século XVII e XVIII*, *Para uma arqueologia da poesia experimental*, *Anagramas portugueses do século XVII* e *Experiência do prodígio*:

Em *A Experiência do Prodígio*, obra que, como sabem os que a conhecem, é uma antologia de textos visuais dos séculos XVII e XVIII, verifica-se que o fundamento teórico desses textos repousa numa concepção esotérica da escrita que se apoia numa tradição que, nalguns casos, é mantida e noutros transformada, pois o pacto lúdico que então passa a dominar sobrepõe-se por vezes aos ecos de um passado que assim se dessacraliza, por fim, o que se verifica é que essa concepção esotérica. Ora se sacraliza ora se dessacraliza, num vai-vem alternativo que ilustra as variedades criadas pela circunstância da sua produção¹.

Além de justificar a importância que dá aos anagramas:

Os esforços para atingir a compreensão desse saber, esteticizados no pacto lúdico que é a escrita poética, são o que nos transmitem as prodigiosas construções que são os poemas-visuais da época barroca

(e seus antepassados históricos, gregos alexandrinos e medievais), construções em que o processo de codificação (que é o da sua escrita, da sua construção) é tão complexo quanto o da sua descodificação (que é a sua leitura), representando, uma, o poder de criar, e a outra, o poder de interpretar, igualmente criador, que em si mesmo encontra a recompensa. Mas é preciso merecê-la, e assim nem todos podem aceder a ela, ou seja, nem todos atingem esse ouro, essa forma de perfeição reservada, de certo modo demiúrgica.

Dentro dessa relação interdiscursiva que estabeleceu em sua obra, compôs um livro de anagramas experimentais com base nos barrocos: o *Anagramamático* (1970). Nele, a autora compõe poemas visuais anagramáticos seguindo e explorando o labirinto barroco.

Foi constatada portanto, a importância e exploração das relações interdiscursivas no movimento experimentalista. Tal constatação do valor do espaço discursivo e sua delimitação, indica a pertinência de uma definição etimológica do discurso experimental português referente aos discursos com relação contextual direta. Esse levantamento permite a análise fundamentada das obras.

Em prol de discutir a delimitação de uma determinada escola ou gênero discursivo, os estudos de Maingueneau se mostram essenciais. Em seu livro *A gênese dos discursos* (1995), busca construir a noção de um sistema de restrições semânticas que definem os limites de um determinado discurso. Esse sistema trata-se do levantamento de semas que despontam em um grupo de textos, que seguem os mesmos valores. Tais semas podem ter valor negativo ou positivo nesse espaço, que ao compartilhar esse mesmo sistema de restrições, formam o que ele chama de discurso. Um discurso portanto, é um grupo de textos de diversos autores que foram produzidos sob os mesmos parâmetros. No discurso Jansenista, por exemplo, o autor aponta os eixos semânticos primitivos: “relação”, “número”, “espacialidade”, “consistência relativa”, “intensidade relativa” e “mobilidade relativa” sob as quais atuam operações (que variam conforme o discurso) e seus contrários. Portanto, todos os textos que se inserem no discurso jansenista seguem esses padrões. Assim, um discurso é composto por textos que seguem uma mesma “espinha dorsal”.

O conceito de discurso porém, não se baseia somente na análise dos textos em si, como matérias encerradas, mas na relação histórica de um discurso com outros. Essa constatação de Maingueneau traz implicações importantes sobre o papel da história e da interdiscursividade na composição de um discurso. Acerca da historicidade, ele aponta: “É evidente que o conteúdo (isto é, as categorias semânticas consideradas através do sistema que as articula) é historicamente determinado e que os Sujeitos não escolhem ‘livremente’ seus discursos” (Maingueneau, 1995 , pg 53) . Ainda: “o que deve ser individuado, com efeito, é o discurso, e não o próprio sistema de restrições. O discurso resulta do relacionamento desse sistema com alguns códigos no interior de uma conjuntura histórica, e é isso que o individua”(*Id. Ibid.* pg.72). Assim, ao buscar compreender com que período e com quais outros discursos uma produção dialoga, pode-se compor uma análise mais precisa e justa de um texto, já que “as formações discursivas são de fato acessíveis por outros critérios além dos textuais, em particular por sua incidência histórica”(*Id. Ibid.* pg.62).

A intertextualidade, além da historicidade, como já mencionado, é um elemento básico para a interpretação de um texto, já que Maingueneau considera a competência interdiscursiva de extrema importância: “ Como se vê, a formação discursiva não define somente um universo de sentido próprio, ela define igualmente seu modo de coexistência com os outros discursos”(*Id. Ibid.* pg.106) sendo ela definida por:

- a aptidão para reconhecer a incompatibilidade semântica, enunciados da ou das formação(ões) do espaço discursivo que constitui(em) se Outro;
- a aptidão de interpretar, de traduzir esses enunciados nas categorias de seu próprio sistema de restrições. (*Id. Ibid.* pg.55)

Deste modo, nota-se que a polêmica e o conflito são constituintes importantes do discurso:

Nessas condições, se todo discurso pretende justamente deter a interpretação válida dos textos que têm autoridade, nenhum pode ser apanhado em flagrante de infringi-los. O conflito remete a essas interpretações contraditórias, isto é, à incompatibilidade de dois universos semânticos, pela qual nenhum reconhece a maneira que o Outro tem de estar de acordo com a Lei. (*Id. Ibid.* pg.112)

Este estudo que Maingueneau propõe acerca do discurso se assemelha muito à visão que Saussure possuía da literatura. Seguindo a teoria dos signos, que fundamentou o pensamento da linguística moderna, um signo só se define quando em conflito com outro. Assim, um signo não se define por suas características intrínsecas, mas sim por ser aquilo que não é: “Tudo o que precede equivale a dizer que *na língua só existem diferenças* . E mais ainda: uma diferença supõe em geral termos positivos entre os quais ele se estabelece; mas na língua há apenas diferenças *sem termos positivos* . Quer se considere o significado, quer o significante, a língua não comporta idéias nem sons preexistentes ao sistema linguístico, mas somente diferenças conceituais e diferenças fônicas resultante desse sistema”(Saussure, 1970, pg 167). Ainda: “Assim, o valor de qualquer termo que seja está determinado por aquilo que o rodeia” (*Id. Ibid.* pg 163) . Percebe-se, portanto, que na teoria saussuriana, o conflito também apresenta papel basal. A título de exemplo no campo da linguística, pode ser mencionada a relação entre os fonemas /b/ e /m/. Ambos são fonemas bilabiais e vocálicos. A única diferença entre eles é o modo de articulação, sendo o /b/ plosivo, e o /m/ nasal. E é justamente essa simples diferença que define cada um dos fonemas. O fonema /b/ se define pelo simples fato de não ser o /m/ ou o /t/, e assim por diante. Fica evidente assim que o conflito e a relação do objeto com seu arredor é de extrema importância em diversos campos do conhecimento.

Com tantas constatações da importância da intertextualidade e do componente histórico, uma análise etimológica (seguindo a primeira parte do projeto inicial) fez-se de extrema importância. Desse modo, antes de analisar uma obra específica, mostrou-se necessário levantar o sistema discursivo, com seus diálogos e especificidades contextuais, a fim de embasar e guiar a análise de qualquer texto pertencente a esse discurso. Graças a essa necessidade de uma análise mais profunda dos textos experimentais, o rumo da tese mudou, focando o espaço discursivo do experimentalismo e sua relação com outros discursos que compartilham do mesmo cenário histórico, cultural e social.

Com essa iniciativa, pretende-se prover bases para a análise mais completa de obras experimentais, além de contribuir para a situação e teorização desse movimento pouco estudado. Será apresentado também um panorama mais amplo de textos desse discurso, ao invés de se restringir em uma obra específica de um único autor.

1.2. O sistema de restrições do experimentalismo

Seguindo o método proposto por Maingueneau acerca do espaço discursivo, sua delimitação tem início no sistema de restrições. A seguir portanto, será feito um breve levantamento dos principais semas e operações do experimentalismo. Tais semas são aqueles valorizados pelo discurso: /espacialidade/, /sonoridade/, /sintaxe/, /imaginário/. Tais itens primários são articulados através das operações de conformidade e de paradigma e sintagma.

A operação de conformidade se refere à conformidade ou não com a tradição. A tradição nesse caso se encontra situada, ou seja, trata-se da tradição do mesmo período histórico do experimentalismo, e o que era considerado canônico ou não naquela época. Assim, os poemas visuais sânscritos, como esse poema mandala, retirado da antologia de Jhā (1975:197):

Eram muito comuns na Índia a partir do século V, sendo parte da tradição. Porém, essa estrutura visual que imita uma imagem não compõe o cânone da literatura européia do século XX. Na Europa, somente após as vanguardas houve a ruptura da estrutura tradicional da poesia e se iniciou a exploração da espacialidade. É importante, portanto, enfatizar que nesse caso, a operação de

conformidade refere-se à conformidade com os padrões literários europeus do século XX, àquilo que era considerado como tradicional e clássico pela comunidade acadêmica e artística. Nesta linha, Gonzalo Aguilar afirma: “As vanguardas encontram a não-conciliação na forma, ou seja, em como a obra se apresenta fenomenicamente à experiência social, e seus programas podem ser entendidos como a busca de uma *legitimidade original* (e já não tradicional) da produção artística nesse ambiente que se transforma rapidamente”(Aguilar, 2005, pg 33) . Ainda:

A partir da caracterização das vanguardas como movimentos deslocadores e de não conciliação, defendo que somente uma análise das práticas historicamente situadas pode ajudar a compreender esse fenômeno. A não conciliação como uma atitude variável segundo o estado do campo é o elemento a partir do qual se pode articular uma identidade das vanguardas. Daí que, em minha leitura desses movimentos, o valor do *novo* esteja subordinado ao da *não conciliação* e não o contrário, como ocorre em muitas leituras do fenômeno. Minha hipótese principal é que as vanguardas questionam o estatuto tradicional da obra de um modo integral e que esse traço implica modificações na circulação, produção e recepção dos produtos artísticos. (*Id. Ibid.* pg 33)

O conceito de tradição portanto é historicizado e variável de obra para obra, de discurso para discurso. Por isso, é importante separar o conceito tradição e passado, como evidenciado no trecho:

Mas essa reação dos vanguardistas ante aquilo que herdaram não se baseou em uma “destruição do passado” (paradigma que erroneamente as definiu), mas sim em uma série de discriminações que lhes permitiam renovar esse legado, a partir dos interesses do presente. A discriminação decisiva foi entre *passado* e *tradição*, e uma das operações vanguardistas mais bem-sucedidas foi liberar o passado das tradições dominantes, com seu peso homogeneizador e sua cumplicidade com o poder. As vanguardas não negam a tradição, simplesmente a transformam de sujeito em objeto, de diacronia reverenciada em sincronia estratégica, de história necessária em intervenção artificial. ‘Só o contraste nos enlaça com o passado’, escreveram os dadaístas no ‘Manifesto Dadá 1918’. O trabalho de *contraste* que as vanguardas realizaram teve como efeito uma modificação profunda dos arquivos artísticos e culturais. Seus repertórios se compunham a contrapelo das tradições consagradas e

disponíveis, resgatando autores do passado que estavam nas margens, eram desconhecidos ou haviam sido mal-valorados. Cada formação teve seu próprio repertório e este lhe serviu não só como marca de distinção como também para desenvolver uma concepção da história em que a categoria de *atualidade* era fundamental. Não é que as vanguardas destruíssem o passado, mas sim - em seu pragmatismo e anti historicismo - o que lhes interessava do passado era aquilo que pudesse libertá-la das sujeições do presente. (Aguilar, 2005, pg. 40)

Já a operação de paradigma (ou associativa) e sintagma refere-se a exploração do sema de modo profundo e pontual, em um processo de seleção mental e foco (paradigma) e de modo geral e abrangente, em um processo de combinação (sintagma). A aplicação dessa dicotomia na linguística foi introduzida por Saussure: “De um lado, no discurso, os termos estabelecem entre si, em virtude de seu encadeamento, relações baseadas no caráter linear da língua, que exclui a possibilidade de pronunciar dois elementos ao mesmo tempo. Estes se alinham um após o outro na cadeia da fala. Tais combinações, que se apoiam na extensão, podem ser chamadas de *sintagmas*. (...) Por outro lado, fora do discurso, as palavras que oferecem algo de comum se associam na memória e assim formam grupos dentro dos quais imperam relações muito diversas. (...) Chamá-las-emos de *relações associativas*” (Saussure, 1970, pg. 171). Ainda: “A relação sintagmática existe *in praesentia*; repousa em dois ou mais termos igualmente presentes numa série efetiva. Ao contrário, a relação associativa une termos *in absentia* numa série mnemônica virtual.” (*Id. Ibid.* pg 172) e é pertinente ao experimentalismo graças a manipulação linguística que se encontra no cerne deste discurso.

Essa operação permite portanto, um maior número de movimentos exploratórios da língua (das línguas naturais e seus sistemas) e da literatura. Seguindo a proposta de sistema de Maingueneau, pode-se concluir que essa possibilidade de sistema de restrições do experimentalismo seja resumido na tabela:

Eixos semânticos primitivos	M1+ Semas obtidos pela operação de conformidade	M1- Semas obtidos pela operação de não conformidade	M1+ Semas obtidos pela operação de paradigma	M1- Semas obtidos pela operação de sintagma
Espacialidade	Versificação	Espacialização visual	Estudos sobre espacialidade	Visualidade
Sonoridade	Rimas rígidas processos fonológicos	Utilização de diversos	Repetições de fonemas fonológicos	Exploração de processos
Sintaxe	Sintaxe da língua	quebra de ordem sintática	Seleção de estrutura sintática	Combinações na estrutura
Imaginário	Conformidade com os padrões canônicos do imaginário portu- guês português	Não conformidade com os padrões canônicos do imaginário	Aprofundamento na tradição cultural	Exploração de diferentes culturas

Buscar-se-á agora exemplificar rapidamente alguns dos processos previstos no sistema de restrição do experimentalismo. No poema “Soneto soma 14x” de E. M. Melo e Castro:

SONETO SOMA 14x

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 3

Nota-se que a disposição do texto compõe a estrutura de versos do soneto (duas estrofes de quatro versos seguidos de duas estrofes de três versos), sendo o processo resultante da operação de conformidade e de paradigma sobre o sema de espacialidade. Quanto ao sema de sintaxe, nota-se a operação sintagmática, permitindo uma combinação da estrutura sintática de modo que todos os elementos (nesse caso numéricos) somem o número catorze em cada verso (catorze sendo o número total de versos de qualquer soneto tradicional). Quanto ao sema do imaginário, opera sob a não conformidade, já que abandona uma semântica linguística para adotar uma matemática/computacional, inserida em um formato canônico da poesia portuguesa: o soneto, refutando assim a parte temática dessa forma tão importante para a cultura portuguesa. Sob a operação de paradigma, apresenta um aprofundamento, uma exploração de sua própria tradição e contexto. Nesse poema, o sema da sonoridade não foi

explorado graças à falta de elementos linguísticos, apesar de, através da repetição de números, o autor indicar rimas.

Já nesse poema de Ana Hatherly, inserido no livro *O escritor*,

o sema de espacialidade é afetado pela operação de não conformidade e sintagma, uma vez que possui um caráter visual forte, ignorando as fronteiras do textual e passando a seguir à lógica das constelações e seu desenho. O desmembramento da palavra Leonorana, que se encontra fragmentada na página, gera uma leitura sonora peculiar, que consta a repetição dos fonemas dessa palavra sem uma sequência significativa dentre as possibilidades de leitura, completando-se apenas internamente, dado o conhecimento do leitor sobre a palavra Leonorana. Trata-se da não conformidade e do paradigma sobre a

sonoridade. Do mesmo modo, no sema de sintaxe, opera-se a não conformidade, graças à quebra da palavra como unidade e da ausência de uma estrutura sintática propriamente, uma vez que não há uma ordem de leitura específica ou outra palavra que componha uma estrutura, implicando também na operação de sintagma. Por fim, em relação ao imaginário, há a operação de conformidade e paradigma, pois a palavra Leonorana, na poética de Ana Hatherly simboliza o estudo que a poeta fez da tradição literária, e advém da personagem da cultura portuguesa Leonor, criada por Camões em seus vilancetes. Trata-se portanto, do aprofundamento e retomada do imaginário português.

1.3. A questão histórica

Na teoria de Saussure e de Maingueneau, fica claro que, apesar do levantamento dos constituintes de um elemento (seja ele literário ou linguístico) ser de importância para a análise e delimitação do objeto, a situação histórica e intertextual é vital, pois expandem o alcance do objeto, inserindo-o em situações reais, proporcionando uma análise real do objeto e seu alcance. Não à toa, esse estudo foca essa relação histórica com as outras escolas literárias do mesmo contexto social, político e geográfico. Serão considerados três movimentos literários para a análise desse período em específico: o neo realismo, o surrealismo e o experimentalismo. Todos se inserem em um contexto de pós-modernismo, pós-segunda guerra mundial e salazarista ¹. O conceito de pós-modernidade refere-se ao ecletismo ou pluralismo histórico, ou seja, justamente dessa aproximação de diversos movimentos artísticos, e por consequência, do uso de diversas referências-fontes. Utiliza-se da herança modernista de quebra de paradigmas para unir os “recortes” da história da arte, unindo por vezes elementos tradicionais com rupturas.

É importante salientar que o neo realismo, apesar de se inserir nesse contexto (no pós-modernismo mais especificamente), faz referência direta ao realismo do século XIX, mantendo uma relação interdiscursiva com um período anterior e com um discurso político específico: o marxismo. No surrealismo e experimentalismo, apesar de os autores todos seguirem essa mesma tendência

¹ A linha do tempo demonstra as datas em que os movimentos literários se estabeleceram em Portugal. O orfismo e presencismo são as duas etapas do modernismo, seguidos pelas vanguardas pós modernas e as principais revistas que inauguraram e compuseram-nas.

política, sempre se posicionando contra a ditadura do Estado novo, não inserem essa ideologia em suas obras (não de forma evidente e prescritiva).

Nota-se, portanto, que o neo realismo não possui uma conexão temporal (sua primeira revista literária foi lançada trinta anos antes do lançamento da revista “poesia experimental”) e interdiscursiva direta com o surrealismo e o experimentalismo. Porém, ao analisar o caminho oposto das referências, nota-se a inserção de protestos nas obras, seja literariamente, quanto a relação com o cânone e o imaginário português, ou quanto às formas de composição, além de outras referências diretas. Graças a isso, optou-se por inserir o neo realismo nessa seleção, considerando que o foco é a análise da rede interdiscursiva do experimentalismo (na qual o neorrealismo faz parte) e sua definição filológica.

Parte II

O espaço discursivo do experimentalismo

1.1 Introdução

Com o conceito de espaço discursivo bem delimitado, cabe tratar especificamente do espaço discursivo do experimentalismo. Sua definição, como já explicitado, depende mais da relação interdiscursiva do que de seu próprio sistema de restrições. Não cabe aqui excluir esse sistema, mas sempre será favorecida a relação filológica do movimento, um dos objetivos do estudo. Para tal, será feito um breve estudo sobre cada um dos movimentos analisados, incluindo as suas principais características, autores e obras, com a intenção de aprofundar os discursos com o qual o experimentalismo dialoga, evidenciando cada vez mais o contexto que o “moldou”. A relação filológica entre o Neorrealismo, surrealismo e experimentalismo é um objetivo ligado diretamente ao objetivo primário, que é o de prover uma definição do experimentalismo, uma vez que será utilizado como instrumento de uma definição contextualizada desse conceito.

Os estudos incluirão portanto, um breve panorama de cada manifesto, suas principais características e obras, além da análise de seis poemas representativos. Por representativos, têm-se aqueles que são reconhecidos dentro do próprio movimento, de autores tidos como importante pelos seus próprios colegas e pelos estudiosos da área. São poemas, portanto, que se alinham ao manifesto do movimento, tanto no plano de conteúdo como no plano de expressão. Essas análises buscam demonstrar a “materialização” do sistema de restrição tratado. Para uma análise consistente e quantitativa do espaço discursivo, o foco será em apenas um gênero literário: a poesia, os textos em verso. A escolha por analisar somente poemas se deve ao fato de que nesses movimentos a linguagem poética manipula com maior amplitude e profundidade os elementos linguísticos, o que favorece o maior aproveitamento da teoria semiótica e de um panorama discursivo mais profundo.

A fim de evidenciar o contexto, a cultura e, em ordem mais básica, a língua, a visão de mundo compartilhados por essas três escolas literárias, foram averiguados certos pontos de convergência entre elas. Alguns de ordem temática, já que provêm de uma mesma tradição, um mesmo imaginário. Para evidenciar

isso, foram selecionados poemas de todos esses movimentos que tratam de temáticas características do pensamento português e da poesia: navegação, campesinato e papel do poeta. Neste estudo os poemas com temática de navegação será chamado de barcarola, enquanto os que tratam do campesinato serão referidos por pastorela. Originalmente, barcarola é a nomeação para poemas clássicos italianos que se referem à mar ou lago. Pastorela refere-se à canções medievais européias, incluindo as canções de amigo em Portugal, que tem a figura da pastora como foco. Esses nomes indicarão apenas a temática, não se tratando em momento algum do tipo de poema ou do movimento a que se inserem. A análise de poemas de mesmo tema, mas de diferentes escolas literárias, permite um levantamento de como cada discurso lida com, manipula um mesmo tema. Deste modo, nota-se que os autores citados retomam a tradição portuguesa, seguindo o nacionalismo e conservadorismo da sociedade alienada, se re-apropriando dela porém, a partir de releituras em seus modos de composição poética.

A partir das análises, tanto dos poemas representativos de cada movimento, quanto daqueles que pertencem a um dos temas previamente selecionados. Essas categorias previamente selecionadas serão intitulados motivos, para que não haja uma sobreposição entre o termo semiótico de “tema”, referente aos elementos do plano de conteúdo que compõem uma isotopia, com o termo “tema” mais abrangente, referente ao assunto da obra. A partir das categorias propostas portanto, será possível um levantamento comparativo entre eles. Para que esse levantamento seja quantitativo e igualitário, são necessárias categorias aplicáveis à todas as obras, independentemente do movimento a que pertence ou do autor que a produziu. Para isso, é necessária a seleção de categorias que extravasam os limites dos movimentos literários, e se encontrem como características universais a qualquer obra literária. Foram selecionados, portanto, os elementos mais significativos do plano de expressão e de conteúdo. Essas categorias são básicas de qualquer produção linguística. A partir da teoria germinal de Saussure (Saussure, 1970: 155-157):

Considerado em si mesmo, o pensamento é como uma nebulosa onde nada está necessariamente delimitado. Não há idéias preestabelecidas e nada se distingue antes do aparecimento da língua... A substância fônica não é nem mais fixa nem mais rígida; não é um molde cujas formas o pensamento deva necessariamente tomar, mas sim uma matéria plástica que se divide, por sua vez, em partes distintas a fim de fornecer os significantes que o pensamento necessita. Portanto, podemos representar (...); a língua (...) no plano indefinido das idéias confusas (...) e no plano não menos indeterminado dos sons (...); a língua elabora suas unidades ao constituir-se entre duas massas amorfas (...) *esta combinação produz uma forma, não uma substância.*

Hjelmslev considera: (Hjelmslev, 1961: 54, 55):

A função semiótica é, em si mesma, uma solidariedade: expressão e conteúdo são solidários e um pressupõe necessariamente o outro. Uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão. Do mesmo modo, é impossível existir (a menos que sejam isolados artificialmente) um conteúdo sem expressão e uma expressão sem conteúdo. Se se pensa sem falar, o pensamento não é um conteúdo linguístico e não é o funtivo de uma função semiótica. Se se fala sem pensar, produzindo série de sons sem que aquele que os ouve possa atribuir-lhes um conteúdo, isso será um abracadabra e não uma expressão linguística, e tampouco será o funtivo de uma função semiótica. Evidentemente, não se deve confundir ausência de conteúdo com ausência de sentido: o conteúdo de uma expressão pode perfeitamente ser caracterizado como desprovido de sentido de um ponto de vista qualquer (por exemplo, o da lógica normativa ou do fiscalismo) sem com isso deixar de ser um conteúdo.

Se se deixasse na análise do texto, de considerar a função semiótica, não se poderia delimitar os signos, e não se poderia de modo algum proceder a uma descrição exaustiva do texto - e, por conseguinte, tampouco uma descrição empírica no sentido que aqui lhe atribuímos - respeitando as funções que o estabelecem (cf, Cap.9). Em suma, não teríamos um critério objetivo que pudesse ser utilizado como base para a análise

demonstrando a importância de se considerar tanto o plano de conteúdo, como o de expressão em uma análise.

Contemplando o processo de composição poética, foram selecionadas as categorias de motivo, sintaxe e semântica na esfera do conteúdo, e disposição espacial, sonoridade e iconografia (referente a elementos visuais não linguísticos) na esfera da expressão. Levando em conta que todos esses movimentos pós-

modernistas são de vanguarda e considerando os estudos de Aguilar sobre esse assunto, mencionados no primeiro capítulo deste estudo, deve-se levar em conta que uma característica específica além das culturais, contextuais e poéticas que une esses três movimentos é a ruptura. Esse fato, portanto, implica em uma determinada postura diante das categorias de composição poética levantadas: a de quebra ou não delas. Isso implica que, nas análises quantitativas, não serão discutidas as formas de composição dentro dessas categorias, mas sim a constatação de ruptura ou não dentro de cada categoria, o que permite uma conclusão mais objetiva, baseada em análises mais completas e profundas que a antecedem. As análises dos poemas propostos para cada discurso e de acordo com seu sistema de restrição específico servirá de base para a aplicação das categorias objetivas em cada texto analisado. Haverá, portanto, o levantamento de quantos textos analisados do surrealismo rompem em alguma instância com a categoria de sonoridade, e assim por diante em todos os movimentos analisados e para cada categoria.

Esse trabalho de comparação objetiva tem como base o levantamento também objetivo que Maingueneau faz dos sistemas de restrição do discurso, ao filtrar os temas principais e as operações que infringem sobre eles. Neste estudo, propõe-se aplicar esse modelo não somente ao discurso, mas à sua rede interdiscursiva, resultando nesse sistema de comparações.

1.2. Contexto histórico

Desde o ano de 1933 Portugal se encontrava sob o regime ditatorial do Estado novo, implantado pelo então professor de economia António Salazar. Não foi até a derrubada desse regime em 1974, com a revolução dos cravos, que a liberdade civil e os direitos da população voltaram a constar novamente na constituição. A trama que une a ideologia do governo, com a política internacional da época gerou um sistema praticamente “blindado” contra a oposição: mesmo possuindo ideologia evidentemente fascista, o ditador manteve a posição do país como neutra durante a segunda guerra mundial. Apesar da derrota dos governos fascistas na guerra, o salazarismo se manteve intacto, primeiramente graças a subordinação histórica do país à Inglaterra, e em maior instância, graças ao favorecimento dos Estados Unidos, que enxergou nesta ditadura, um modo de combater o comunismo nesse país durante a guerra fria. Tal cenário gerou uma censura extrema, com uma polícia de repressão com poder autônomo, com autorização para matar, torturar e até manter um campo de concentração em Cabo Verde. desse modo, castraram-se os meios artísticos, restringindo-os à mentalidade conservadora e católica que o regime impôs.

Além da crise política em Portugal, durante esse período se desenvolveram diversas guerras nas colônias. Deste modo, ambas as partes saíram prejudicadas: A capital, gastando todos os seus recursos financeiros para financiar as guerras, e as colônias sendo brutalmente massacradas, com a revolta e o desejo de independência cada vez maiores. Esse cenário todo cria um sentimento coletivo e escondido de incômodo e revolta daqueles que não se encontravam minimamente alienados.

Surgem, portanto, grupos que se desalinhavam com as políticas do governo, propondo vias de ação através da manifestação política, exílio, ações sociais e da arte. Foram esses grupos, aliados aos militares, que em 1974 encerraram esse governo após a morte de Salazar.

2. Neorrealismo

O neo realismo se caracteriza principalmente pela militância do autor, pela ênfase conteudística. É entendido por seus autores como um “método de abordagem da realidade” mais do que uma escola literária, mantendo-se viva em todas as fases que incidir. Trata-se de uma escrita dialética que busca representar a realidade em movimento, e que portanto, não se desliga das condições de tempo e espaço, sendo um trabalho social de promover a transformação da realidade, da qual é parte constitutiva. Tal literatura ideológica, portanto, sempre mantém ancoragem temporal e espacial, buscando denunciar a alienação do contexto. A inovação proposta por esse grupo é, em sua maioria temática, e não da forma artística do texto, já que consideram inclusive, que o neo realismo se define pela militância através de qualquer forma literária, independentemente de qual seja, como uma forma de abordar a realidade. Os autores desse movimento portanto se encontravam aliados a uma resistência antifascista, eminente nesse período. De acordo com Abdala Júnior (1982: 158): “A ênfase conteudística teve uma justificativa histórica”. Foi o movimento com o maior número de produções e autores, influenciando inclusive a literatura africana.

Este movimento eclodiu no fim da década de 1930 se opondo, no âmbito político, ao regime fascista, como já mencionado, e ao presencismo no âmbito literário. O presencismo compõe a última fase do modernismo português, composto pelo orfismo e pelo presencismo. Este movimento literário pregava uma literatura neutra, comprometida somente com ela mesma, seguindo os parâmetros da “arte pela arte”. Esta crítica é bem justificada, já que o Neo-realismo busca o oposto: literatura engajada, social, com função jornalística além da literária, servindo como veículo para informações censuradas na imprensa. Foi somente por volta dos anos 1940 que os autores desse movimento passaram a utilizar da forma poética, que tanto haviam negado no início, em prol de favorecer seu propósito, explorando tanto o plano de conteúdo quanto o de expressão. Quanto a isso, Abdala menciona (Abdala, 1994: 158) : “O movimento neo realista teve função de vanguarda em todos os campos da cultura portuguesa (...) pois a vanguarda ideológica conjuga-se com a artística”.

O início do movimento neo realista se deu através do trabalho principalmente de artistas e jornalistas, que montaram revistas como “O diabo” (1934-1940) , “Sol nascente” (1937- 1940) e “Vértice” (1945). Além disso, há a antologia “Novo cancioneiro” do grupo mais vigoroso da época, composto por Carlos Oliveira, Mário Dionísio, Manuel da Fonseca, Joaquim Namorado e Virgílio Ferreira.

2.1. Análise de poemas representativos

Como já mencionado, para construir o panorama comparativo dos discursos literários do pós-modernismo português e a origem filológica do experimentalismo, serão analisados diversos poemas de cada movimento, incluindo três poemas representativos destes.

O motivo mais tratado no Neo realismo daquela época é evidentemente a ditadura a qual Portugal estava submetido. Destinada à denúncia de crimes ocorridos e à propagação de informações censuradas na mídia, surge dentre muitos outros, um grupo com o objetivo de publicar poemas que seguissem esse discurso: o Novo cancionero. Este grupo, fundado em 1941 publicou diversas coletâneas de autores neo realistas, e *Terra* (1941: 25) de Fernando Namora, foi uma das primeiras publicações do grupo. Desta edição foi retirado o poema “13”:

Veio a noite e tudo ficou enorme.
Veio a noite: mão gigante e silenciosa que passou.
Veio a noite e o povo inteiro dorme.
E o sonho dorme: queimavam-se as asas para voar.
Só o hálito da mata, das almas penadas do vale
e os cães nas ruas
soltam um brado de existência.
Veio a noite e ficou tudo igual.

A análise deste poema seguirá os níveis da análise semiótica, iniciando-se pelo nível fundamental, seguindo ao narrativo, e por fim, encerrando-se no discursivo, além de tratar do plano de expressão. Como qualquer produção, o poema não integrará todos os componentes discernidos pelo sistema semiótico. Deveras, o método dispõe de ferramentas para a análise de diversos elementos que podem estar presentes em um texto, mas em cada produção a presença destes varia.

No nível fundamental, nota-se a dicotomia de luta *versus* alienação. A categoria de luta está embebida no contexto do movimento literário, uma vez que o oposto de alienação seria lucidez. porém, como fica claro nesse poema, aqueles dotados de lucidez vão à luta, se revoltam contra o “mal”. Nesse caso, o mal, a alienação, é representado pelos semas “noite”, “mão gigante e silenciosa”, “dorme”, “queimavam-se as asas para voar”. Já a categoria da luta é representada pelos semas “hálito das matas”, “cães na rua” e “brado de existência”. Analisando esses semas a fundo, nota-se que há categorias mais primordiais do que as inicialmente levantadas: a de vida e morte. Levando em conta a maneira como o autor trata a alienação, com semas semelhantes aos usualmente utilizados para fazer referência à morte. O mesmo ocorre com os semas de luta, ou lucidez, que se relacionam com a categoria de vida.

No nível narrativo, a noite, representando a ditadura salazarista, toma o papel actancial de sujeito, que tem como objetivo fazer com que a população se mantenha em disjunção com valores como o manifesto popular, clareza de pensamento (se opondo à alienação), sonhos e futuro. Esse sujeito é discernido graças às construções gramaticais dos três primeiros versos, em que todas as ações acontecem graças a chegada da noite. Não há um percurso narrativo de manipulação: a noite em momento algum é convencida de pairar sobre tudo. Apesar disso, sua chegada não é somente previsível como natural, obrigatória. Pois em relação ao seu oposto, o dia, sua intercalação é algo natural, marca a passagem do dia. Esse percurso natural, mais do que uma manipulação, indica que depois desse período de obscuridade haverá um período eufórico, e que a sucessão entre eles é inevitável e orgânica. Da mesma maneira, não há um percurso de sanção, o que reforça a chegada da noite como algo natural.

Neste poema, fica evidente o caráter de protesto, já que no plano de conteúdo há a construção do campo semântico referente ao governo, à ditadura, por termos como “noite”, “mão gigante e silenciosa”, “queimavam-se as asas para voar”, e a construção do campo da população alheia, adormecida, com termos como “povo inteiro dorme”, “sonho dorme”. A partir dessa divisão, pode-se concluir que o texto se trata de uma crítica do autor sobre a população, que não faz nada para combater os males da ditadura, se mostrando

alienada, quase como se não existisse (já que os únicos elementos a soltar um “brado de existência” são “o hálito da mata” e “os cães nas ruas”), compondo uma isotopia mítica de alienação. Relacionando, porém, as categorias do nível fundamental de vida *versus* morte com a disposição espacial, nota-se que há uma divisão temática: os quatro primeiros versos, que incluem a repetição do mote “Veio a noite” e o quarto verso, se relacionam à categoria da morte, pois indicam as consequências negativas da chegada da noite. Já a segunda parte, composta pelos quatro versos seguintes, se relaciona com o valor da vida. Essa mudança de valores é indicada pela primeira palavra do quinto verso, “Só”, que demonstra a vida que restou, e que por fim, apesar da chegada da noite, tudo continua igual aos olhos da população alienada. A partir dessa divisão e da constatação desses valores, identifica-se uma isotopia prática de natureza.

No plano de expressão, não há uma divisão tradicional de versos e estrofes, nem uma contagem silábica padrão. Os versos livres e o ritmo que se encaixa em uma prosódia cotidiana simulam um discurso. Deveras, tal poema se encaixa no regime do poeta pregador dentro dos regimes poéticos:

O poeta *pregador*, por sua vez utiliza outro recurso discursivo. Longe de decompor a palavra, ele insiste, de preferência, na fixação de uma frase, mas pode ainda fixar-se em palavras ou traços fonológicos formadores de aliterações ou assonâncias. (Pietroforte 2008:20)

já que há a repetição, mencionada anteriormente, de um mote (“Veio a noite”) e a distribuição mais “livre”, orgânica dos versos. Além disso, o autor se utiliza da fonologia e sintaxe usual, a fim de fazê-la mais clara e entendível possível.

A temática da alienação e da liberdade são, portanto, recorrentes no neo-realismo. Outro poema representativo selecionado é de José Gomes Ferreira, de quem o crítico literário Carlos de Oliveira (1971) discorre:

a importância de José Gomes Ferreira não se resume à simples coragem de escrever em público. Melhor: essa coragem é um gesto denso de implicações, pressupostos e consequências. Para compreendermos bem os pormenores e o significado do espetáculo,

que o poeta envolve num halo férico de espanto, tomemos nota do seguinte:

(...)b) a sua obra galvaniza numa percepção originalíssima da modernidade vários fios condutores que vêm de trás e estabelece a mais complexa rede de energia poética que circula em versos portugueses de hoje;

c) verso a verso, poema a poema, série a série, os volumes da ‘poesia’ comentam a época tumultuosa que vivemos e as suas zonas de paz pobre e podre, com a exuberância dum panfleto, enquanto algures, na misteriosa ambiguidade em que se movem os artistas maiores, ‘um pássaro qualquer’ essencialmente ‘canta, explica as flores;

o poema analisado, XXXVIII, encontra-se no livro “Poesias I” (1972: 151-152):

(Prega, prega, Voz Solene!)

Homem,
preso pela sombra a todas as pedras,
preso pelos olhos a todas as aves,
preso pelo corpo a todas as raízes.
preso pela sede a todas as fontes:

Olha bem de frente para as algemas,
asas pesadas de frio,
e levanta-te a cantar.

Ah! mas não deixes que nenhum eco
enferruge os teus passos de resignação.

Nem escutes
no tinir das cadeias
sinos de céus arrastados!

Nem te cegues a inventar
nas úlceras dos espartos
sinais de começo de asas.

Que ninguém se iluda de liberdade
sem sangue de grito nos pulsos.

Levanta-te a cantar
-através de pântanos e de rochas
esburacadas de caveira...-
e leva de rastos o mundo
a que te prendem todas as grilhetas
-homem livre que caminhas
amarrado ao Carro da Morte
até o Grande Silêncio.

No nível fundamental deste poema, nota-se a dicotomia vida *versus* morte. Os semas que representam a vida são “homem”, “sombra”, “olhos”, “sede”, “algemas”, “cantar”, “eco”, “passos”, “resignação”, “escutes”, “cadeias”, “céus arrastados”, “úlceras”, “sangue de grito nos pulsos”, “iluda”, “mundo”. Já os semas relacionados a categoria de morte são: “asas pesadas de frio”, “sinais de começo de asas”, “liberdade”, “pântanos e de rochas esburacadas de caveira”, “Carro da Morte” e “Grande Silêncio”. O sema de liberdade é atribuído à morte uma vez que no poema, a busca pela liberdade resulta no “Carro da Morte” e no “Grande Silêncio”, semas claramente opostos à vida. Desse modo, pode-se concluir que, já que o poema se trata de uma pregação para a liberdade, tem-se a categoria de morte como eufórica, e a categoria de vida, das mazelas e do sofrimento humano, como uma categoria disfórica. Nota-se assim, uma inversão dos valores tradicionais da vida como algo eufórico, e a morte como algo disfórico.

A partir da estrutura do poema, composto majoritariamente por verbos conjugados no imperativo, e da citação acima do poema “(Prega, prega, Voz Solene!)”, pode-se concluir que esta Voz Solene a pregar é a do narrador-autor, que apresenta uma “receita” para a liberdade. Com essa ação, o narrador-autor confia ao sujeito, o destinatário de seu discurso, o homem, a competência para aquisição da liberdade. Neste caso, como o conceito de liberdade está ligado com o de morte, trata-se de uma atribuição de competência com o intuito de

permitir que o sujeito entre em conjunção com o objeto morte/liberdade. A manipulação já é pressuposta, uma vez que, se os sujeitos se põem como interlocutores desse discurso, já estão interessados em fazer esse percurso.

Quando há a tematização dessas categorias, em conjunto com o plano de expressão, nota-se que há uma divisão temática de acordo com as estrofes. Na primeira estrofe, no primeiro verso, o narrador-autor indica seu destinatário. A seguir, especifica-o, descrevendo a quem destina a pregação. A partir de um mote (preso pelo(a)) que indica uma generalidade, a de que todos são presos por algo, caracteriza o homem a partir de diversos fatores humanos: o segundo verso refere-se à guerra, à ligação humana com um instrumento utilizado para atacar outros desde os primórdios da história, a pedra. O terceiro verso refere-se à esperança, à conexão da alma (comumente ligada aos olhos na literatura) à seres livres, que em sua maioria voam. O quarto verso se refere à tradição, ditada pela localização geográfica que nossos corpos ocupam ou com o qual possuem relação. Por fim, o quinto parágrafo refere-se ao conhecimento, a sede de conhecer todas as fontes. Ao descrever qualidades comuns e específicas de todos os homens, o narrador demonstra que seu destinatário é toda a humanidade, o que implica que a busca pela liberdade é universal. A segunda estrofe demonstra uma proposição de enfrentamento das algemas, que aqui se relacionam às asas. A proposta dada é a de levantar-se e cantar. A partir desse verso, pode-se supor que a proposta do autor para a liberdade é a da luta (levante) e a da arte (canto).

Da terceira estrofe à sexta, a partir de negativas como “mas”, “não”, “nem”, “ninguém”, o narrador demonstra como não se deixar cair na alienação, representada pelos ecos que enferrujam os passos de resignação, em uma estrutura irônica, na qual o homem deve fugir da alienação para continuar sua vida submissa. As estrofes quatro e cinco são marcadas pela tematização a partir de sentidos: na quarta estrofe, semas como “escutes”, “tinir” e “sinos” indicam uma relação com a audição, enquanto na quinta estrofe, os semas “cegues” e “inventar” indicam relação com a visão. Ambos esses sentidos se relacionam diretamente com a arte, uma vez que são utilizados para ter contato com a maioria das artes tradicionais: pintura, escultura, literatura, música, teatro

e dança. Por tradicionais têm-se aquelas que envolvem a produção humana a mais tempo, possuindo cânones selecionados pela academia. A sexta estrofe encerra esse trecho em que o narrador cita o que não contribui para a busca pela liberdade. Nela, é explicitado que somente a luta, representada pelo “sangue de grito nos pulsos” pode trazer a liberdade, e que qualquer outra coisa não passa de uma ilusão. O segundo verso dessa estrofe traz uma semelhança sonora da palavra “grito” com “Cristo”, que possui apenas dois fonemas de diferença. Essa semelhança fica mais evidente ainda com o verso todo, que remete ao sangue de Cristo. Desse modo, o autor dá mais importância à luta do que à religião, à tradição católica principalmente dos conservadores portugueses. Este trecho da terceira estrofe até a sexta indica portanto “o que evitar”, “o que não fazer”. Com essas negativas, principalmente na sexta estrofe, apresenta uma crítica aos movimentos literários anteriores, principalmente ao presencismo, que prezava pelo isolamento da arte, que deveria ficar alheia ao contexto social e político, tratando apenas do belo. Desse modo, quando o autor afirma que não há liberdade sem luta, implica que todos os discursos que se alheiam a isso são alienados. A suposição de que isso se refira a esse movimento modernista se baseia nas constantes críticas que o Neo-realismo faz ao presencismo, ao discurso da “arte pela arte”.

A última estrofe retoma a segunda, em que o narrador-autor retoma as formas positivas de ordem. Nesta estrofe fica claro que essa busca pela liberdade, representada pelo canto, não é agradável. Envolve atravessar um terreno difícil (“através de um pântano e de rochas esburacadas de caveira”), carregar o peso do mundo e ser escravo de um novo Senhor: a morte. No segundo e terceiro verso, a figura do homem se funde com a natureza, ao atravessar um caminho com pedras que são caveiras. Nota-se a desumanização do sujeito, a perda de todas as características citadas no início do texto para que seja livre ao ser preso pela “instituição” máxima da natureza: a Morte. Desse modo, a morte, inevitável e natural, traz consigo a ideia de uma liberdade certa, a única possibilidade que há de se desvincular do mundo, do contexto em que viveu. A isotopia prática portanto é a da liberdade *versus* prisão, e a isotopia mítica é a de natureza *versus* homem.

No plano de expressão, não há uma estrutura de verso tradicional. Como visto acima, as estrofes possuem uma divisão temática, ligada ao plano de conteúdo. Tratam-se de sete estrofes com cinco, três, dois, três, três, dois e oito versos respectivamente. Não há também uma estrutura específica de rimas, já que o poema segue o regime do poeta pregador, com a repetição de motes e a linguagem mais semelhante à da conversa. Não à toa, o narrador-autor se põe desde o início como um pregador.

Além da crítica às ações do governo ditatorial em Portugal, o Neo-realismo, seguindo seus preceitos de expor a alienação geral e de prover informações que nos meios midiáticos seriam censuradas, trata também da situação das colônias africanas, devastadas pelas guerras com a Metrópole. É dedicado a esse motivo que o autor João de Melo compôs uma sessão inteira em seu livro *Navegação da terra*. O autor nasceu nas ilhas açorianas, localizadas no oceano Atlântico, abaixo de Portugal, próxima da região norte do continente africano. Até 1976, essa região era colônia portuguesa, sendo utilizada como ponto estratégico da Metrópole para o controle da África. Depois de expulso de um seminário dominicano, passou a (sobre)viver em Lisboa, com a escrita de contos e crítica literária em jornais até ser chamado à guerra colonial, em que atuou como furriel miliciano enfermeiro em Angola de 1971 a 1974. Trata-se de um autor com produção vasta no Neo-realismo, que explora diversos gêneros e elementos linguísticos, proporcionando a união entre a ideologia e a arte, valorizada pelos críticos literários. Abdala cita esse autor como destaque em literatura de guerra. Graças a isso, como um poema representativo do discurso neo realista, foi selecionado o poema “Estória circular de amor e morte”, que compõe uma união complexa e extremamente frutífera da linguagem jornalística com a poética.

O poema a ser analisado se insere na sessão em que o autor trata especificamente das guerras coloniais, intitulado “Calambata ou os dias da Guerra”. Calambata é o nome de uma região próxima de São Sebastião, no norte da Angola, onde o autor serviu durante a guerra. Esse local é frequentemente citado em sua obra, principalmente no romance “Autópsia de um mar de ruínas”, em que descreve a guerra sob o ponto de vista de quem

está inserido nela e com linguagem jornalística. O poema, intitulado “Estória circular de amor e morte” (1980: 59-60) provê, através de uma linguagem descritiva, um entendimento crítico e humano da guerra:

Tinham uma farda a pele do réptil
por cima da própria pele
Tinham uma arma um cantil e um bornal
E pés para longas marchas e botas assim cardadas
para andar sobre a paragem das águas

Tinham tudo isso
e diziam-se em guerra

Do inimigo: apenas o conhecimento aprendido
das crespas cabeças emboscadas no capim
Pelos morros de Calambata
peregrinaram a sede perdidos nas matas
Davam-se à saudade das mãos e das amantes
As mãos-amantes murmuravam no bloqueio dos combates
Depois de cada notícia de guerra
era uma crônica de recado sobre a paz imensa podre
das cartas que escrevessem

e como a morte por lá desceu
e a cólera tudo varresse na sua frente
ficaram para ali quase mortos de quase vivos
sabendo nada de guerra nada sabendo de nada

Mas logo lhes foram dizer entre dentes
a pátria a pátria aqui a África
voz de prisão e uma prisão de ventre
e eles tinham uma arma

A começar pelo nível fundamental, nota-se que o título do texto já explicita as duas temáticas que embasam o poema: amor vs. morte. Ao verificar no poema os semas que se relacionam com o amor, nota-se que esse sema fundamental se refere ao de vida, compondo uma categoria tradicional no nível fundamental: vida vs. morte. Alguns dos semas que se referem à vida/amor são “saudades”, “amantes”, “mães”, “conhecimento”, “escrevessem”. Já alguns semas que se referem à morte são “arma”, “morte”, “cólera”, prisão”, “pátria”. No texto, há uma divisão física de partes: as três últimas estrofes estão na segunda página. Não se trata porém de uma divisão motivada pelo espaço da página, já que as duas primeiras estrofes se encontram no fim da página, para intencionalmente separar o resto do poema. Ao analisar as categorias do nível fundamental, nota-se que os semas relacionados à vida são introduzidas e concentradas na segunda parte do texto. No plano discursivo, essa dualidade fundamental, tanto nas categorias do conteúdo, quanto na divisão espacial, do plano de expressão servirão como base para a análise do poema.

No nível narrativo, graças ao uso constante do sujeito indeterminado, supõe-se inicialmente que não há actantes e atores. A conjugação dos verbos na terceira pessoa do plural, indicando a indeterminação do sujeito se refere à humanos. Esta constatação só é possível graças ao trabalho descritivo e dos semas relacionado a eles. A partir do verso inicial “Tinham uma farda”, por exemplo, pode-se supor que se trate de um humano, já que a farda, como vestimenta de guerra, não pode ser associada a nenhum outro animal ou objeto inanimado. Nota-se, porém, que há dois versos com o sujeito determinado: “e como a morte por lá desceu” (primeiro verso da terceira estrofe) e “e a cólera tudo varresse na sua frente”. A partir disso, pode-se concluir que a morte e a cólera são os manipuladores desse discurso, que controlam (nesse caso, intencionalmente, não fica clara a forma de manipulação utilizada) esses sujeitos indeterminados. A partir da constatação do traço de humanidade e do contexto do poema, e do movimento literário e histórico-político em que se insere, pode-se tomar esses sujeitos como os dois lados da guerra colonial. Tendo em vista a estrutura do livro, e principalmente a sessão em que o poema se insere, que tem como motivo principal as guerras coloniais, pode-se

concluir que tais sujeitos, os actantes do percurso narrativo são os combatentes dessa guerra. E, apesar de serem divididos entre o lado da Metrópole e da Colônia (baseado em semas que se referem a cada um), ambos são manipulados da mesma maneira: são convencidos por esse manipulador que representa a morte sem um discurso específico de tentação, sedução, intimidação ou provocação. O único argumento apresentado para que os actantes propaguem a guerra está no último verso do poema: “e eles tinham uma arma”. Esse argumento clarifica o fato de que a manipulação nesse caso se dá através da exploração da alienação do sujeito, exatamente do mesmo modo que o governo salazarista fez. Seguindo o processo de alienação, o percurso narrativo não possui a sanção. O foco recai portanto no percurso da ação, descrita no poema. Fazendo o paralelo dessa construção narrativa com o contexto histórico, nota-se que se trata de uma crítica do autor às guerras coloniais, que não possuem nenhuma motivação válida (ausência de coerência no processo de manipulação) ou propósito (ausência do processo de sanção).

No plano discursivo, notam-se figuras que retomam as duas categorias do nível fundamental, e que conflitam entre si. Porém, todas as figuras de vida ou amor sempre se compõem em função da guerra, como visto do sexto ao nono verso da terceira estrofe:

As mães-amantes murmuravam no bloqueio dos
combates Depois cada notícia de guerra era uma
crónica de recado sobre a paz imensa podre das
cartas que escrevessem

Em que a preocupação das “mães-amantes”, as notícias e as cartas giram todas em torno da guerra, da morte. Assim, apesar da presença de figuras de vida e morte, o tema central, a isotopia prática é a da guerra e a isotopia mítica é a da morte. A temporalização, espacialização e actorialização dependem do conhecimento do contexto histórico e do poeta que escreveu o poema. Há apenas algumas menções ao longo do texto sobre essas categorias, mas nenhuma delas por si só confirmam a ambientação da narrativa: os semas que se referem à guerra (como “farda” e “armas”) não especificam qual guerra está

sendo travada; a menção aos morros de Calambata não são suficientes para mostrar a extensão territorial da guerra. O poema todo é composto de modo a deixar essas categorias indeterminadas, já que o Neo realismo se baseia na ancoragem espacial e temporal do texto, o que implica que deve ser lido a partir da visão do período em que foi composto, não podendo ser ignorado o contexto exterior ao poema para sua compreensão. A composição textual reforça essa conexão com o externo, pois se utiliza quase que em sua totalidade de sujeitos indeterminados, os quais proporcionam o anonimato dessas personagens, visto que nem possuem traços humanos explícitos e que, deveras, na história são anônimas. Deste modo, não fica evidente quem são as pessoas que estão travando essa guerra. Sobre o inimigo, menciona-se apenas “das crespas cabeças emboscadas no capim / Pelos morros de Calambata”, o que implica que se tratam dos habitantes das colônias africanas. Ao meio de todas essas suposições e conexões, há apenas duas orações com sujeito determinado, o primeiro e o segundo verso da quarta estrofe como já mencionado: “e como a morte por lá desceu/e a cólera varrese tudo na sua frente”. Com isso, os únicos personagens identificados são a morte e a cólera, que passaram por um processo de humanização na construção das frases, indicando seu papel como manipuladoras no nível narrativo. Assim, um narrador onisciente, o autor-narrador relata a guerra colonial de forma jornalística, impessoal.

Ao considerar o plano de expressão e sua relação semi simbólica com o plano de conteúdo, descrito até agora, considera-se a divisão espacial das páginas de grande importância para a análise do texto. Apesar das personagens serem indeterminadas, não especificadas, nota-se uma mudança descritiva com alteração de páginas: as duas primeiras estrofes se baseiam na repetição de “tinham”, que indica a indeterminação e que explicita apenas o que estava em posse desses personagens, e não o que eram. Remetendo assim à censura, que impedia de prover informações exatas. Além disso, compõe um regime novamente de poeta pregador. A descrição impessoal e a forma pregadora, semelhante a discursos religiosos indica uma alienação da parte desses personagens. Além disso, insere uma linguagem de teor mais narrativo a um poema de intenção jornalística, de transmitir informações sobre assuntos

censurados. Deste modo, trata essa matéria exata, de reportagem, como a “crônica de recado sobre a paz imensa podre”, como os murmúrios das mães-amantes. Na página seguinte, onde descrevem o inimigo aos olhos do primeiro, há poucas informações, reforçando o fato de que se encontravam em guerra mas não sabiam o porquê, seguiam apenas ordens de alguém não especificado, representado pela morte e cólera. Sobre esses inimigos são mencionados alguns fatos, os poucos fatos que se sabiam sobre eles. Ao analisar essas menções, pode-se concluir duas coisas: os inimigos no poema são os colonos africanos. Isso graças à menção das “crespas cabeças emboscadas no capim”, dos morros de Calambata que, novamente, se situa ao norte de Angola, ex-colônia portuguesa, da peregrinação nas matas (a guerra nas matas é uma imagem comum das batalhas em território africano) e da menção da África como parte da pátria portuguesa. Essa interpretação se dá porque no verso “a pátria a pátria aqui a áfrica” seguido do “voz de prisão e uma prisão de ventre” percebe-se um fato curioso: uma pátria é mencionada, mas a palavra África é iniciada por letra minúscula. O fato de se tratar de um continente e não de uma pátria não justificaria esse fenômeno, a não ser que as colônias africanas não fosse reconhecidas como Estados autônomos. Outra consideração interessante sobre a página que concerne esse inimigo é que é nela em que os semas de amor e humanidade se manifestam de maneira mais clara: são eles que se entregam aos desejos carnisais (“Davam-se à saudade das mãos e das mães” e.3 v.5), e é sobre eles que as mães-amantes murmuram, demonstrando um aspecto exterior à guerra, de vida. Nota-se também que a repetição do mote “Tinham” cessa nessa página, indicando que inimigo não seja tão alienado. Apesar disso, ambos os lados sucumbem à morte e à cólera. Assim, nota-se que apesar de suas diferenças, inclusive na guerra, a morte e destruição é geral, elas neutralizam as diferenças. Graças a isso, nas duas últimas estrofes, o limite entre os portugueses e africanos se esvai. Não há como especificar a quem se refere, pois não se refere somente a um lado, mas a todos que foram influenciados direta e indiretamente à guerra de colonização. Essa afirmação é baseada no fato de que, nas últimas duas estrofes, depois dos versos com a morte e a cólera como sujeitos determinados, não há nenhum indício de qual lado se trata: o sujeito indeterminado continua a ser usado, e os semas

referentes a ele podem referir tanto aos portugueses como os africanos (“guerra”, “quase mortos”, “quase vivos”, “pátria”, “áfrica”, “prisão”, “arma”, etc.). Da mesma maneira que as consequências são iguais aos dois lados da guerra, o último verso do poema “e eles tinham uma arma” deixa claro que a motivação também. Em certo ponto, os motivos iniciais para o conflito são esquecidos e substituídos pela necessidade cega de matar.

No plano de expressão especificamente, não há uma divisão métrica tradicional que remete a uma forma específica, nem um sistema de rimas. As estrofes são divididas de acordo com o tema, semelhante à linguagem jornalística. Porém, há a exploração da forma, não só através da divisão de páginas, que se mostrou de grande importância para a análise, como no espaçamento dos versos da primeira página. No primeiro verso do poema, nota-se um espaçamento maior que o esperado entre as palavras “farda” e “a pele”. O vazio visual representa o vazio sonoro. Ou seja, esse espaço em branco simula uma pausa na leitura. O mesmo ocorre na segunda estrofe, onde o segundo verso inicia alinhado à onde o primeiro verso termina. Esse efeito visual que simula um *enjambement* provoca a leitura pausada e com entonação descendente. O autor portanto, utilizou-se de elementos visuais para influenciar na forma de leitura, provendo um modo narrativo, como se o leitor se deparasse com uma estória contada oralmente.

2.2. Barcarola

Seguindo o processo de análise proposto, além de poemas representativos que demonstram as especificidades de cada discurso, serão analisados poemas de cada um dos movimentos dentro de determinadas temáticas a fim de reforçar a importância do contexto e tradição que compartilham, permitindo também discernir as peculiaridades estruturais propostos em um mesmo motivo. Assim, serão tratados dois motivos típicos do imaginário português: a navegação e o campesinato. Além disso, será inserido um motivo comum da linguagem poética: o papel do poeta, a metalinguagem da composição literária.

A navegação está no imaginário desse povo desde que Portugal se estabelece como nação. A localização geográfica desse país, na península ibérica com enorme território de contato com o oceano Atlântico favoreceu a atividade marítima, que proporcionou o estabelecimento como Estado, diversas colônias, riquezas e a soberania como nação mais rica e influente nos séculos XV e XVI. Graças a isso, a navegação se mantém um motivo muito caro aos portugueses. Também possui relação forte com o contexto da época graças à colonização, que justamente, se iniciou com as chamadas grandes navegações, e que no governo salazarista, representou extrema falta de humanidade, administração falha e violência com as guerras coloniais.

Não obstante, Manuel da Fonseca, um dos autores mais ativos do movimento, e colaborador da coletânea *Novo cancioneiro*, dedica uma seção inteira a essa temática em seu livro *Poemas Completos*, as “Canções beira-mar”, onde se encontra o poema “Canção da beira mar” (1969: 25-27)

Ó mar Atlântico

à beira donde sofremos, quando virá a maré-cheia da partida?

Ó mar de vendavais,

quando, quando?

Que triste a nossa vida,

tudo temos:
barcos, remos e tripulação,
só nos falta partir...

Ó mar que és um leão,
com tua garra,
a vaga,
despedaça a amarra
que nos prende à terra.
Queremos partir mesmo sem mestre!
Estamos fartos do marasmo
deste balanço de lago
onde apodrece nossa carne dolorida.

Que ansiedade de mar largo,
ai que desejo de Vida!
Todas as noites a lua nasce
e o mar se aquieta...
Faminta na beira do rio
tremendo no frio
que a miséria dias e dias renova,
a tripulação inquieta
murmura chorando
-Será amanhã a nossa lua nova?
Ó mar, quando partimos, quando?

A noite passa,
o dia volta...
e no peito dos homens
sempre o mesmo grito de ansiedade e de desgraça:
-Ó mar de revolta!
montanha de água,
oceano de
vendavais,

Atlântico da partida!
A nossa mágoa, a nossa mágoa...
Não podemos mais...
Quando nos levas mar?
Quando começa a vida?

No nível fundamental, há a dicotomia liberdade *versus* opressão, tema comum no movimento neo realista. Porém, ao analisar os semas que retomam cada categoria, sendo “mar”, “vendavais”, “leão”, “vida”, “montanha de água”, “oceano de vendavais”, “Atlântico da partida” semas relacionados à categoria de liberdade e “barcos”, “remos”, “tripulação”, “ansiedade”, “desejo”, “peito dos homens”, “mágoa” semas relacionados à opressão, pode-se identificar categorias mais básicas para o nível fundamental: natureza *vs.* homem.

No nível narrativo, os sujeitos são os homens. Neste caso, não há nenhum indício evidente de que se trata dos homens, mais especificamente, da população portuguesa. Porém, ao considerar as categorias do nível fundamental e o contexto do poema, pode-se concluir que os sujeitos, aqueles que fazem a súplica, a canção para o mar, são os portugueses. A conjunção com o objeto de desejo, porém, é impedida justamente por aquele a quem suplicam: o mar. Este se coloca, portanto, como anti-sujeito da narrativa. Como a motivação dos sujeitos para a busca pelo objeto não se dá por nenhuma manipulação, mas sim, pelo desejo primordial, primitivo da liberdade, não há um percurso da manipulação. Tampouco há um percurso de ação e sanção, já que, graças ao mar que nunca vem ao encontro dos homens, não há ação nenhuma. Deste modo, o percurso narrativo encontra-se interrompido através da suspensão dos seus próprios elementos.

No nível discursivo, forma-se a isotopia da liberdade. A repetição do mote “Ó mar”, se insere no regime do poeta pregador mais uma vez. Neste caso porém, não se trata de uma pregação, mas de uma súplica. Tal suplicia evidencia a miséria desse sujeito coletivo, que não vê saída a não ser deixar que o mar o carregue. O papel que o mar tem nessa narrativa é multifacetado, pois, apesar de ser um anti-sujeito, a partir da relação com a

categoria de natureza do nível fundamental que o mar carrega e os valores da busca de algo que depende dele, possui caráter eufórico. Além disso, se se considerar a situação miserável, faminta, sem saída dos sujeitos, e este escape repentino que “despedaça a amarra/ que nos prende à terra” (e. 3, v.4 e 5), a busca por uma nova etapa “-Será amanhã nossa lua nova?” (e.4 v.10), representada pela passagem de um evento natural, como as fases da lua, especificamente da lua nova, e a angústia dos homens com a passagem dos dias “A noite passa/ o dia volta.../ e no peito dos homens/ sempre o mesmo grito de ansiedade e de desgraça” (e.5 v. 1-4), insere-se um outro tema: o da morte. O conceito de morte nesse poema, porém, é eufórico, representando uma forma de liberdade da miséria da vida. Assim, pode-se considerar que há uma isotopia mítica de liberdade e uma isotopia prática de morte.

No plano de expressão, o texto se divide em cinco estrofes, sendo dois quartetos, uma nona, uma estrofe com onze versos e uma última com doze. Essa disposição não se encaixa em nenhum padrão regrado da poesia tradicional, mas tampouco quebra com a estrutura textual. Nota-se um gradiente no número de versos, que vão de um número menor para um maior. Essa progressão, porém, não segue nenhuma lógica, o que leva a suposição de que o número de versos se relaciona somente com o aumento da angústia da população. A contagem de sílabas também não possui nenhuma regularidade. Quanto às rimas, não há um padrão tradicional, mas notam-se algumas rimas internas sonoras, ou seja, que consideram o som produzido pela última sílaba, e não a sua grafia. Trata-se da identificação de assonâncias no interior e no fim do verso. Na terceira estrofe, “garra” (v.2), “vaga” (v.3) e “amarra” (v.4) rimam entre si, e “mestre” (v.6) e “apodrece” (v.9) formam outra rima. Na quarta estrofe, “rio” (v.5) e “frio” (v.6) rimam, e “renova” (v.7) e “nossa lua nova” (v.10) se relacionam entre si.

2.3. Pastorela

Para compreender a importância da figura da camponesa no imaginário português, é necessário identificar as origens dessa “personagem”: presente desde as canções de trovador (personagem muito comum em Gil Vicente por exemplo), foi conclamada e eternizada por Camões em seu terceto:

Descalça vai para a fonte
Leonor pela verdura;
Vai fermosa, e não segura.

Composto em redondilha maior, ou seja, com sete sílabas poéticas em cada verso, seguindo a tradição vigente na época de uma composição moldada por regras poéticas. Além disso, nota-se a rima entre o segundo e terceiro verso com “verdura” e “segura”. Baseado em semas como “descalça”, “fonte”, “verdura”, conclui-se que o nível fundamental é composto pela dicotomia natureza vs. homem. Curiosamente porém, a única figura humana citada diretamente, a Leonor, não é a representante da categoria humana: o tom descritivo do terceto indica que se trata da visão de um outrem, que observa Leonor em seu percurso para a fonte. É este narrador anônimo que representa esta categoria, ao observar um fenômeno e atribuir qualidades “humanas” a ele, como “fermosa” e “não segura”. Ao analisar desta vez, os semas relacionados à Leonor, como “descalça”, “fonte”, “verdura”, “não segura”, pode-se concluir que a figura de Leonor representa a natureza, sem rumos específicos e descuidada.

Tal terceto, que é base para diversos concursos de variação até hoje em Portugal, juntamente com a literatura de trovador, foram determinantes para a inserção da figura da camponesa no imaginário português, que a utiliza como uma figura ancestral, de tradição e maternidade.

No poema número 6 de Fernando Namora de seu livro *Terra*, inserido no conhecido grupo do Novo cancioneiro (1941: 16-17), a camponesa representa diversas coisas:

Donde vieste, rapariga morena e triste,
de manta escura pelos cabelos sem côr,
e lábios roxos de geada e frio?

-Assobia o vento no monte, varrido...

Bago a bago, curvada para a azeitona madura, varejada
pelo homem e pelo inverno desarvorado,
-anda a chuva pelos valados, arrastando penedos, grão e
tudo...-

rapariga de longe,
quem recordarás nas canções dolentes
que o vento te leva - diz-mo: para onde?
(Depois da colheita, ninguém mais saberá de ti, uma coisa
usada e esquecida).

Deixa: eu ver-te-ei no campo, ao arroz e ao frio das maleitas;
na monda, nas vindimas, nas ceifas, no inferno das fábricas.
Ver-te-ei de cabelos sem côr, morena e triste,
em saudades de mar ou serra,
nascidas nas meninas dos teus olhos, oásis
dum copo servido.

No nível fundamental há a dicotomia da natureza vs. humano. No campo semântico da natureza há semanas como “geada e frio”, “vento no monte”, “bago”, “azeitona madura”, “chuva”, “penedos”, “grão”, “colheita”, “campo”, “arroz”, “vindimas”, “monda”, “mar”, “serra”, “oásis”. Já no campo semântico do humano, há “rapariga”, “manta”, “cabelos sem cor”, “morena”, “canções dolentes”, “coisa”, “maleita”, “ceifas”, “inferno das fábricas”, “saudades” e “copo”. Essa dualidade se evidencia na aproximação do leitor de cada estrofe: a primeira estrofe, composta basicamente pelos semas de natureza, é composta por uma narração distante, com tom mítico sobre a origem dessa personagem. Em contrapartida, na segunda estrofe, ela passa a se inserir em locais mais cotidianos, onde o narrador será capaz de vê-la (“Deixa: ver-te-ei no campo, ao

arroz, e ao frio das maleitas”). Portanto, apesar da dicotomia, nota-se que ambos os valores são disfóricos, representados pelos cabelos da rapariga, que são sem cor tanto nos olivais, quanto nas fábricas. Deste modo, fica evidente desde já o tom pessimista do poema.

No nível narrativo, a camponesa, personagem que representa a todos os portugueses, graças ao contexto em que se encontram (ambos de miséria e insatisfação) e a importância e representatividade dessa figura para esse povo, se encontra em disforia. Não é especificado o objeto de desejo aqui, mas o pessimismo do poema que menciona “saudades de mar e serra”, contribui para a ideia de que o objeto seja as suas origens, a sua tradição, já que o povo português entra forçosamente em disjunção com épocas passadas, épocas eufóricas de uma sabedoria antiga para ser lançada em uma época atual disfórica, cheia de sacrifícios e mazelas, graças a ação do antissujeito silencioso, o Estado novo. O antissujeito é considerado silencioso porque não é mencionado diretamente no poema, sendo compreendido apenas pelo contexto histórico e pela proposta do movimento neo realista. A ação desse antissujeito caracteriza as medidas sócio-econômicas de Salazar, que impediu o investimento na modernização das indústrias, freando o crescimento do segundo e terceiro setor (o da indústria e comércio), priorizando a atividade rural, do primeiro setor.

No nível discursivo, seguindo o percurso de representação da camponesa nos outros níveis, pode-se concluir que a figura da camponesa representa a todos os portugueses, pois carrega valores da tradição comum a todos, além de compartilhar das mesmas mazelas. Assim, sua existência é marcada por paradoxos, como os cabelos morenos sem cor, ou oásis servido em um copo, tal como a sociedade da época, que sofria com as medidas absurdas do governo, mas não se mobilizam contra isso. Deste modo, há uma isotopia mítica da exploração e miséria humana, e uma isotopia prática de natureza, de origem. Tal isotopia é identificada principalmente na primeira estrofe, em que a rapariga toma o lugar da natureza, que “-Assobia o vento no monte, varrido...”, que junto da azeitona é “varejada pelo homem e pelo inverno desarvorado” com seus “lábios roxos de geada e frio”.

No plano de expressão, há a divisão do poema em duas estrofes, com temáticas prevaletentes. A primeira se refere mais às origens dessa figura, de sua forma bruta, natural. Já a segunda estrofe, se refere à situação atual em que se encontra. Há, porém, dois versos com espaçamento peculiar (o verso cinco dessa segunda estrofe) que podem ser considerados como uma quebra do tradicional, como experimentação para evidenciar visualmente um *enjambement*. Essa quebra tem motivação temática, pois o verso em questão, “usada e esquecida” pode se referir à duas coisas: as canções dolentes na primeira parte (do primeiro ao quarto verso), e às pessoas “na monda, nas vindimas, nas ceifas, no inferno das fábricas”. Assim, pode-se supor que esse verso de espaçamento peculiar una a poesia (“canção dolente” que “Depois da colheita, ninguém saberá de ti”) e a população, ressaltando o tom pessimista do poema.

2.4. Metalinguístico: o enunciador poeta

Esta temática não compõe um *logos* típico da tradição portuguesa, mas da literatura e outras artes em geral. Apesar disso, está incluso neste item graças à fertilidade de informações que provê. Ao questionar o papel e lugar do autor, explicitam-se suas intenções, e como determinado escritor, movimento ou época consideram que a poesia (nessa esfera mais restrita) se defina. Busca-se assim, aproveitar-se dessa potencialidade para expor as semelhanças e diferenças entre os movimentos literários analisados.

Quanto a isso, o autor Manuel da Fonseca compõe o poema “Os olhos do poeta” em *Poemas completos* (1969: 67-68):

O poeta tem olhos da água para refletirem todas as cores do mundo,
e as formas e as proporções exactas, mesmo das coisas que os sábios
desconhecem.

Em seu olhar estão as distâncias sem mistério que há entre as
estrelas,
e estão as estrelas luzindo na penumbra dos bairros da miséria, com as silhuetas escuras
dos meninos vadios esguedelhados ao vento.

Em seu olhar estão as neves eternas dos Himalaias vencidos
e as rugas maceradas das mães que perderam os filhos na
luta
entre pátrias
e o movimento ululante das cidades marítimas onde se falam todas
as línguas da terra

Em que explicita que a função do poeta é refletir a realidade de maneira documental (nas “proporções exatas”). Após estabelecida essa função, o autor lista diversos elementos dessa realidade, como miséria, guerra e exílio, passando assim de uma função de simplesmente capturar os fatos, para uma função crítica, base do Neorrealismo.

No nível fundamental, nota-se uma dualidade, representada pelo próprio poeta, que se encontra entre o universo da escrita, da inspiração, do abstrato, e o da realidade, da miséria. desse modo, pode-se supor uma dicotomia da poesia *versus* realidade, ou, de forma mais primordial, da ordem do imaginário *versus* real. No âmbito do imaginário, há semas como “olhos da água”, “refletirem”, “todas as cores do mundo”, “coisas que os sábios desconhecem”, “olhar”, “distâncias sem mistérios que há entre as estrelas” e “movimento ululante das cidades marítimas onde se falam todas as línguas da terra”. No âmbito do real, há os semas: “penumbra dos bairros da miséria”, “meninos vadios esguedelhados ao vento”, “neves eternas dos Himalaias vencidos”, “rugas maceradas das mãos que perderam os filhos na luta” e “pátria”.

No nível narrativo, o poeta atua como actante, representando a dualidade do real e imaginário, tomando a responsabilidade de mediar esses contrapontos. Para isso, entra em conjunção com o mundo, sua realidade e seus segredos, e busca também entrar em conjunção com meios de combater as mazelas dessa realidade. Ou seja, manipulado pela ideologia e humanidade que seu trabalho implica, o poeta passa pelo percurso narrativo da ação ao compor poemas com utilidade da denúncia, unindo a forma e o alcance poético com a temática da realidade. Trata-se da suma do fator de vanguarda que Abdala menciona, da união de um tema social, potencializado pela forma poética e sua manipulação.

O nível discursivo, seguindo o nível fundamental, apresenta o percurso do poeta de um ambiente comum à literatura, da inspiração e do plano imaginário, para uma temática própria do Neo realismo, do contexto específico em que o discurso se insere: o da denúncia da miséria da população a partir da poesia. Assim, é composta uma isotopia da metalinguagem poética, do trabalho do poeta, principalmente do neo realista. Essa isotopia é tematizada no percurso do olhar do poeta e sua abrangência. Ao longo do poema, esse olhar se volta para coisas abstratas, se opondo inclusive à precisão e limitação da ciência, como explicitado no quinto e sexto verso “Em seu olhar estão as distâncias sem mistério que há entre as estrelas”. Com essa contrapartida, o autor considera que o poeta possui uma visão mais ampla do que um cientista, sendo capaz de lidar com objetos mais abrangentes e abstratos, “mesmo das

coisas que os sábios desconhecem”. Porém, apesar de sua abrangência e universalidade (de “todas as cores que o mundo tem”), a poesia não segue padrões aleatórios, ao contrário, possui “as formas e proporções exatas”. Além disso, o poeta tem o papel social, de refletir e iluminar, ser “as estrelas luzindo na penumbra dos bairros da miséria”, de não só denunciar as mazelas como de algum modo contribuir para que elas tenham um fim. Por fim, reforça que a linguagem poética é universal, que visa o movimento “entre pátrias e o movimento ululante das cidades marítimas onde se falam todas as línguas da terra”.

No plano de expressão, nota-se um alinhamento peculiar: os versos de 1-6 e 11-13 se encontram alinhados à direita, e os versos de 7-10 à esquerda. Essa disposição não é à toa: nos versos alinhados à direita, nota-se a presença de “entidades abstratas”, como o poeta no primeiro bloco a direita, e a cidade, a terra no segundo bloco a direita. Já o bloco alinhado a esquerda apresenta personagens reais e comuns (como a mãe que perdeu o filho na guerra, ou as crianças indigentes na rua) naquele ambiente e época em que se escrevera o poema. Deste modo, essa intercalação de alinhamento representa, no plano de conteúdo, diferentes temas, relacionados ao papel do poeta. No primeiro “bloco” (do primeiro verso ao sexto), o propósito do poeta é idealizado, ligado à teoria. Já no segundo bloco (do sétimo verso ao décimo), seu papel passa a ser militante, ligado à realidade social e política. Por fim, no terceiro bloco (do décimo primeiro ao décimo terceiro verso), sua função passa a ser universal, de harmonização generalizada. Assim, pode-se supor que, a partir desse fenômeno no plano de expressão, o poeta seja posto no plano de conteúdo como um guardião, um salvador do povo, como uma figura paterna/materna, que passa por uma árdua jornada de responsabilidade e clarividência.

2.5. O campo discursivo do Neorrealismo

Seguindo as categorias anteriormente propostas para qualificar e quantificar a forma de ruptura de cada discurso, será detectada a ruptura ou não das categorias de motivo, sintaxe, semântica, disposição espacial, sonoridade e iconografia a partir das análises apresentadas.

No geral, nota-se que a estrutura não tradicional é usada. Não há nenhum poema que tenha utilizado uma estrutura de versos tradicionais como o soneto ou balada. Apesar disso, não há uma grande exploração imagética dos poemas, que continuam com estrutura textual evidente, tendo a divisão dos versos ditada em sua maioria pelo tema. O destaque, o que contribui para a significação do texto é o tom, a linguagem cotidiana, semelhante à da prosa. Não à toa, a maioria dos poemas analisados seguem o regime poético do pregador, que une a temática à forma para uma potencialização da transmissão de informações, da maneira mais clara e convincente possível.

Tudo isso indica já de início, que a categoria que o Neo realismo mais manipula, rompendo com os parâmetros tradicionais, é o do motivo. Deveras, já que a transmissão de informação e a literatura ideológica é a base de seu manifesto, que se opõe a prática da arte alienada da tradição, como o presencismo. Quanto à sintaxe, não há quebras, uma vez que isso prejudicaria o entendimento do poema, contrariando o objetivo de clareza e maior alcance possível. O mesmo vale para a semântica, que não apresenta quebras. Quanto à disposição espacial, como já mencionado, notam-se quebras na versificação tradicional, mas sem uma manipulação profunda. A disposição segue uma lógica de prosa. A sonoridade envolve um caso de rimas internas, mas que de qualquer modo, não se aplica à um padrão tradicional. No geral, a sonoridade contribui diretamente para a construção de um discurso pregador, graças à repetição sonora e entonação cotidiana. Por fim, na categoria de iconografia, não há a presença de nenhum elemento não linguístico nos poemas.

3. Surrealismo

O movimento surrealista surge e se estabelece nas principais capitais europeias como Berlim, Paris e Roma no período entre guerras, mais especificamente entre 1924 e 1933. Relacionado ao contexto em que se insere, possui caráter de revolta e niilismo, em busca da liberdade. Liberdade essa que vai além do cessar guerra ou de medidas políticas. Trata-se de uma liberdade das convenções sociais, uma busca pelos fatores mais primordiais do humano. Graças a isso, o surrealismo, teorizado entre muitos por André Breton, busca a fluidez na composição, não se prendendo à normas de escrita e nem ao julgamento do autor ao ler a obra. No “Manifesto do surrealismo”, Breton explicita que a imaginação é a porta de entrada para essa liberdade almejada, que inclui o movimento do subconsciente e a uchronia. Em seu texto “Sonhos ucrônicos - memórias e possíveis mundos dos trabalhadores” (1987), Alessandro Portelli trata do termo uchronia:

“Seu campo não incide na realidade, mas na possibilidade. Compreendemos melhor os fatos se os conectarmos a grande forma literária do inconformismo com a realidade: uchronia. Uchronia é ‘aquele perturbador tema, no qual o autor imagina o que poderia ter sucedido se um determinado evento histórico não tivesse acontecido’, a representação de ‘um presente alternativo, uma espécie de universo paralelo no qual se cogita sobre um desdobramento de um evento histórico que não se efetuou”

Mesmo no trecho de Portelli, atuando como historiador, fica evidente a contraposição da atividade de devaneio com o realismo, a ancoragem do ser na realidade. O atrito entre o surrealismo e o realismo é constante. Outra corrente de pensamento criticada pelos surrealistas é o racionalismo absoluto, que restringe a visão de mundo e pensamento apenas àquilo que é experienciado. Ao contrário, o surrealismo propõe uma composição artística fantasiosa, arbitrária a partir de processos mecânicos. Isso evidencia que, além da liberdade da

realidade, atêm-se ao não conformismo com a própria linguagem, a partir de quebras com os elementos tradicionais da linguagem e sua organização na literatura, buscando alterar tudo em um nível profundo, trazendo à tona o oculto, o inconsciente para chegar na verdade absoluta, na lucidez. Sobre isso Breton afirma (1924:18-19):

Não só esta linguagem sem reservas que procuro tornar sempre válida, que me parece adaptar-se a todas as circunstâncias da vida, não só esta linguagem não me desfalca nenhum de meus recursos, mas ainda me confere uma extraordinária lucidez justo no domínio onde eu menos esperava dela. (...)

O surrealismo poético, ao qual consagro este estado, dedicou-se até agora a restabelecer o diálogo em sua verdade absoluta, isentando os dois interlocutores das obrigações de cortesia. Cada um deles simplesmente prossegue em seu solilóquio, sem procurar tirar daí um prazer dialético particular nem se impor a seu vizinho, de forma alguma. Os conceitos emitidos na conversa não visam, como geralmente, o desenvolvimento de uma tese, tão insignificante quanto se queira, eles são tão desafetados quanto possível.

Na mesma obra, Breton define surrealismo:

Só com muita fé poderiam nos contestar o direito de empregar a palavra SURREALISMO no sentido muito particular em que o entendemos, pois está claro que antes de nós esta palavra não obteve êxito. Defino-a pois de uma vez por todas.

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de preocupação estética ou moral.

ENCICL. Filos. O surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento.

Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida.

O surrealismo, portanto, baseia-se em um guerrilha, uma insatisfação com a sociedade, e uma busca no primitivo a partir de uma anarquia, no inconsciente para reerguer o homem verdadeiro, que não se encaixa às amarras da sociedade.

Provindo desse surrealismo vanguardista, o chamado surrealismo francês (considerando que André Breton, autor do manifesto surrealista e um dos autores mais importantes do movimento é francês), o surrealismo português possui certas peculiaridades em comparação a seu homônimo. A começar pelo período de instalação do movimento: o surrealismo de vanguarda surge em 1924 e mantém força até 1936, enquanto em Portugal, se instala somente em 1966. Isso ocorre por diversos motivos, literários e sociais: primeiramente, devido ao impacto da geração Orpheu em 1915, que gerou uma postura de retorno à ordem no período que se sucede. Tal movimento é comum na história da arte, do retorno ao tradicional após uma ruptura muito radical. O mesmo viria a ocorrer na Europa após as vanguardas do modernismo, retornando ao realismo. Socialmente, o pensamento conservador havia se instalado, impedindo que a população aceitasse formas escandalosas. Moisés (1986: 62) afirma: “tal ambiente recebe com verdadeiro horror a iconoclastia dos jovens de Orpheu (na verdade, bastante moderados em comparação com seus pares europeus) e automaticamente se fecha para qualquer espécie de rebeldia e irreverência, no período imediatamente posterior. Daí a pronta aceitação do apelo à ordem e à disciplina”, que levariam justamente à próxima fase literária do presencismo, da arte pela arte. São os prenúncios da ditadura salazarista, que como toda ditadura fascista, é apoiada por uma camada conservadora e alienada.

A instalação do surrealismo em Portugal vingou em 1966 graças ao “campo fértil” de inconformismo e revolução aberto pelo neo realismo, que na década de 40 do século XX já tinha sua hegemonia artística incontestável, opondo-se ao presencismo e ao salazarismo. No campo político, a diminuição da censura e da força ditatorial favoreceram o discurso sobre liberdade. Apesar de ter sido um fator determinante para a instalação do Surrealismo e de possuir a

semelhança básica da revolta contra o governo, o neo-realismo não é incluso nessa luta comum. Isso graças ao extremismo surrealista contra qualquer tipo de ordem, e à adoção de uma intervenção ortodoxa do neo-realismo, baseada no realismo socialista, revogado pelos surrealistas desde a vanguarda. Deste modo, os surrealistas, sempre muito polêmicos, se mantinham isolados artisticamente e politicamente, travando discussões com a esquerda e a direita, com o presencismo e o neo-realismo.

O surrealismo português, ao se instalar em um contexto diferente, com determinantes artísticos, sociais e políticos específicos, demonstra uma configuração peculiar, mediando os ideais do surrealismo de 1924 com a identidade portuguesa. Moisés disserta (1986: 66-67):

ao mesmo tempo cosmopolita e provinciano, universal e regional - rumos opostos mas simultaneamente assumidos e exacerbados - era natural que o Surrealismo português adotasse desde o começo a estratégia autodefensiva da guerrilha generalizada contra toda e qualquer instituição em seu redor, literária ou não. Tal estratégia, em última instância, não faz senão trazer à tona algumas das mais fundas linhas de força da tradição cultural portuguesa, de que o Surrealismo se transforma em amplificada e talvez involuntária metáfora coletiva. Mecanismo defensivo, essa posição de ataque indiscriminado só faz acirrar o impulso auto destruidor de que enfermam, em Portugal tanto o Surrealismo quanto a secular tradição na qual este acaba por se reconhecer inserido. Nem o estado fascista nem a repressão Neo-realista seriam suficientes para explicar a fúria radical do Surrealismo. O verdadeiro inimigo está mais além, ou mais aquém, e é incomparavelmente mais forte. É de si próprio que os surrealistas procuram defender-se, ao tentar deslocar a cultura portuguesa do eixo em torno do qual esta secularmente gira.

(...) A poesia surrealista portuguesa se transforma, assim, no reduto privilegiado da intertextualidade.

Ao indicar que o Surrealismo português tem como maior objetivo a quebra da linguagem, Moisés retoma o propósito inicial do Surrealismo desde seu início: o de reestruturar a base do pensamento humano, intrinsecamente ligado à linguagem, à língua. A peculiaridade do movimento em Portugal é a de buscar romper com essa linguagem a partir da retomada da tradição, da identidade portuguesa. Busca-se então analisar as bases da sociedade e do ser para depois manipulá-las, subvertê-las. Ainda sobre isso, Moisés (*ibid* . 70) argumenta:

A rebeldia surrealista portuguesa, em suma, acaba por se voltar, indignada, contra o inimigo maior, a própria linguagem, na tentativa de destronar o axioma pátrio segundo o qual não há que hesitar entre uma bela frase e a fidelidade do real. Daí se compreende porque o movimento foi, desde o início, colocado À margem e repudiado, um repúdio diretamente proporcional à sua desmedida ambição de provocar um abalo sísmico que deslocasse o centro de gravitação e invertesse o rumo de toda a cultura portuguesa. Niilismo? Aparentemente sim, já que não há Mito nacional que sua irreverência preserve. Mas atacar tão furiosamente o Mito não será uma forma de lhe reconhecer o fascínio inarredável?

Idealismo sem fronteira, seria melhor dizer, ao mesmo tempo generoso e suicida, que não faz, afinal, senão seguir o ensinamento de Breton segundo o qual ‘a linguagem foi dada ao homem para que este faça um uso surrealista’, um uso que pretende, sonho de todos os homens, ‘arrancar o pensamento de uma servidão cada vez mais dura, remetê-lo de volta ao caminho da compreensão total, devolvê-lo à sua pureza e origem’.

3.1. Análise de poemas representativos

De acordo com as características mencionadas acima quanto ao surrealismo de 24 e o surrealismo português, os poemas representativos seguem a linha de uma composição mecanizada, onírica, de imagens surreais e de guerrilha contra os padrões sociais. Quanto à fina fronteira entre as coisas, o sonho e a lucidez, a vida e a morte, António Maria Lisboa (1977:99) compõe o poema “O cadáver esquisito à mesa pé de galo”. Tal poema se insere em um livro intitulado *Erro próprio - O cadáver esquisito à mesa pé de galo*, composto por um manifesto intitulado “Erro próprio”, onde o autor se coloca como mensageiro de uma revolução mística, liderada por seres inóspitos e fantásticos (os próprios surrealistas) que permitiriam a fuga da vida pacata que todos levam. Compõe assim um manifesto metalinguístico, em que trata do Surrealismo e suas reivindicações a partir de uma linguagem surrealista. Além disso, há uma gravura de Cruzeiro Seixas intitulada “António Maria Lisboa”, e por fim, o livro é encerrado pelo poema a ser analisado. Essa contextualização do objeto permite embasar sua temática, que trata, de um modo geral, da visão surrealista da vida:

Nesta ilusão iludi-me.

A hora da vida já

Soltou uma gargalhada

E saiu pela janela

... ..

O automóvel verde

Vestido de lilás.

... ..

Fiz da vida ida,

Fiz da morte volta.

Gága gága gága.

Fiz pedra de tudo.

Nota-se que, tanto no plano da expressão como de conteúdo, as normas sociais e literárias (da literatura tradicional) são quebradas. No plano de conteúdo, a isotopia que trata da vida e seus percursos, é composta de duas vertentes, duas possibilidades: a primeira, representada pelos quartetos, indica uma forma filosófica, interna de lidar com esse tema. Trata-se da visão surrealista que considera que a vida do modo que todos levam é uma ilusão, sendo que a ilusão é o método surrealista de alcançar a verdade absoluta, através do devaneio. Trata-se da vida interior, dos pensamentos. Essa divagação é rompida pelos dois versos centrais, onde uma imagem do cotidiano vista de longe, após a atenção do narrador-autor acompanhar o trajeto da vida, que foge pela janela (como visto na primeira estrofe). Trata-se da contemplação da vida exterior de longe, emoldurada pela janela como um quadro. Não à toa, na estranheza que a vida cotidiana instiga no narrador-autor, se utiliza de uma imagem surreal, irreal (um automóvel, como objeto inanimado, não é capaz de vestir algo) para descrever o simples fato de que na rua, há um automóvel verde coberto de flores lilás. Essa simples imagem congelada no poema remete, além da vida “banal”, à presença da natureza nela. Tais “flores lilás” referem-se à algo comum na região ao sul do Tejo, onde os Jacarandás (árvore de origem brasileira) florescem, e na primavera e verão, “pintam” toda a cidade de lilás. Essa cena cotidiana pode, nos parâmetros do grupo μ (1972) caracterizar uma alotopia, graças a seu potencial de composição, evidenciando a lógica do poema, e produzindo o seu caráter poético a partir da súbita ruptura da isotopia. Nos versos da isotopia, há também inconsistência semântica, já que, no primeiro quarteto, a “hora da vida” performa coisas que não competem originalmente a um elemento impalpável, como o tempo (hora) e a vida: gargalhar e sair pela janela. No segundo quarteto, a partir do uso da primeira pessoa do singular nas conjugações, nota-se que o narrador demonstra o poder de manipular ainda

os elementos impalpáveis, como vida e morte, entrando em conjunção com um poder quase divino.

No nível narrativo, há um “cruzamento” de sujeitos: a partir do título, pode-se supor que o sujeito do poema seja o cadáver. Porém, ao longo do texto, essa figura não é mencionada ou explorada. Ao invés, a imagem que toma a condição de sujeito é a do narrador-autor, que entra em disjunção com a vida. Essa disjunção do narrador-autor com a vida e suas rédeas sociais implica que esse cadáver esquisito à mesa pé de galo (móvel tradicional com estética clássica que tem nos pés da mesa uma estrutura semelhante a um pé de galo) seja o próprio narrador-autor, deslocado do mundo, dos costumes sociais e da tradição, ou seja, da vida. Tal constatação, porém, não é disfórica ou trágica, uma vez que na terceira estrofe, o próprio sujeito disforiza a vida (“Fiz da vida ida”) e euforiza a morte (“Fiz da morte volta” / “Fiz pedra de tudo”) como um recomeço e uma maneira de colocar o sujeito no comando das ações.

Deste modo, apesar de o nível fundamental do plano de conteúdo ser composto por uma dicotomia clássica como a de vida *versus* morte, o desenvolvimento desses elementos no nível narrativo e discursivo não segue a premissa do clássico, do previsível. Ainda no segundo quarteto, nota-se um verso composto apenas da palavra “gagá”, que pode referir-se a perda da lucidez (quando a palavra é usada como um adjetivo para pessoas loucas), ao mesmo tempo em que remete à onomatopeia de gargalhadas, euforizando a loucura. De qualquer modo, o verso, sem estrutura gramatical nenhuma destoa dos outros, que, mesmo não tendo conformidade semântica, possuem estrutura gramatical, reforçando a ideia de loucura, do alheio às normas sociais, o que nesse caso, excepcionalmente, é euforizado.

O mesmo ocorre no plano de expressão. A distribuição das estrofes, um quarteto seguido de um dístico, seguido por um quarteto, não compõem nenhuma forma clássica, como o soneto. Porém, elas são dispostas de maneira a compor uma estrutura espelhada, seguindo, portanto, uma organização textual. A quebra pela segunda estrofe é visualmente indicada através da sequência de reticências antes e depois. Deste modo, indica-se visualmente a quebra da visão

interior para a exterior, além do “enquadramento” da janela, através da qual se presencia a cena descrita. O significado linguístico das reticências também são de importância, uma vez que se relacionam com a suspensão, nesse caso da vida. A contagem de sílabas é regular apenas nos quartetos: sete sílabas poéticas para o primeiro (redondilha maior), e cinco para o segundo (redondilha menor). Pode-se concluir que apesar da quebra de normas da poesia tradicional, o poema, e no geral todo o movimento surrealista, não rompe por completo a estrutura textual clássica, ancorando-se ainda em um modelo tradicional de poesia, já que para opor-se a isso, o fazem referência.

Assim, conclui-se que a quebra no plano de conteúdo é priorizado sobre o de expressão, que neste texto é explorado somente como apoio para contribuir com teor onírico e “absurdo” no plano de conteúdo.

Além de tratar sobre a composição do poeta, os surrealistas contextualizam essa composição com os outros movimentos e o contexto social e político em que se inserem. Exemplo disso é o poema “Pastelaria”, de Mário Cesariny Vasconcelos (1972):

Afinal o que importa não é a literatura
nem a crítica de arte nem a câmara escura

Afinal o que importa não é bem o negócio
nem o ter dinheiro ao lado de ter horas de ócio
Afinal o que importa não é ser novo e galante
- ele há tanta maneira de compor uma estante

Afinal o que importa é não ter medo: fechar
os olhos frente ao precipício e cair
verticalmente no vício

Não é verdade rapaz? E amanhã há bola antes de
haver cinema madame blanche e parola

Que afinal o que importa não é haver gente com fome
porque assim como assim ainda há muita gente que come

Que afinal o importa é não ter medo
de chamar o gerente e dizer muito alto ao de muita
gente:
Gerente! Este leite está azedo!

Que afinal o que importa é pôr ao alto a gola do peludo
à saída da pastelaria, e lá fora -ah, lá fora!- rir
de tudo

No riso admirável de quem sabe e gosta
ter lavados e muitos dentes brancos à mostra

No nível fundamental, nota-se uma oposição entre a vida artística e a vida cotidiana. Deste modo, pode-se relacionar semas como “literatura”, “crítica de arte”, “câmara escura”, “novo e galante”, “cinema”, “madame blanche”, “parola”, “fome” à vida artística e “negócio”, “dinheiro”, “horas de ócio”, “compor uma estante”, “bola”, “come”, “gerente”, “gola”, pastelaria” à vida cotidiana. Nota-se porém, que há alguns semas que podem se referir à ambas as categorias, como “medo”, “precipício”, “vício”, “dizer muito alto ao pé de muita gente” e “rir”. “Vício” por exemplo, pode referir-se tanto ao vício comum, ao qual todos estão sujeitos, tanto relativo à substâncias quanto à ações, o que leva à interpretação de que o vício que se refere à vida comum é a alienação, ao vício de viver de uma determinada maneira sem questioná-la ou nem mesmo saber que há outras alternativas. Na vida artística, esse vício refere-se ao vício da linguagem, que tal como na vida cotidiana, ditou uma forma de composição única. O vício no âmbito das artes, portanto, representa a tradição. Isso implica que, apesar de compor a dicotomia do nível fundamental, essas categorias se cruzam em algumas partes, sem que fique claro o que é eufórico e o que é disfórico.

Nota-se, no texto a recorrência de uma estrutura: a maioria das estrofes (exceto as estrofes cinco e nove) incluem o mote “afinal o que importa é/não é”. Esse fenômeno, além de caracterizar o regime de composição poética como o do poeta pregador no nível discursivo, indica a noção de conclusão, de fechamento. No nível narrativo, isso implica que o autor se coloca como sancionador da população portuguesa e o modo como levam suas vidas, tanto cotidianas, quanto artísticas quando houver. Dado o tom irônico do poema, graças também ao mote, pode-se concluir que há uma sanção negativa, onde nada do que as pessoas fazem realmente importa. Em contrapartida, também não revela o que afinal, importa, já que transmitir a competência não compete ao seu papel actancial.

O nível discursivo está intrinsecamente ligado ao plano de expressão, pois o sentido das estrofes se dá através das rimas, que unem dois conceitos. Graças a isso, a análise do nível discursivo se dará através da divisão de estrofes, versos e das rimas. O poema possui 9 estrofes, de dois ou três versos, sendo que somente a estrofe sete é composta de quatro versos. Notam-se rimas em todas as estrofes, ricas e pobres. Além da relação sonora, estas rimas indicam uma relação semântica entre as palavras. Daí, a relação entre o plano de expressão e o nível discursivo do plano de conteúdo.

Na primeira estrofe, nota-se a relação de “literatura” com “escura”. Dado que esses dois versos tratam da arte, da vida crítica, pode-se supor que o autor refere-se à obscuridade da arte no contexto em que se insere, referindo-se portanto à censura. Na segunda estrofe, há a relação de “ócio” com “negócio”. Tal relação já é premeditada, uma vez que a palavra “negócio” é composta pelo radical { ócio } e o prefixo { neg- }, de negação. Ou seja, trata-se da negação do ócio. O ócio, sendo relacionado à arte desde a Grécia antiga, pode compor a dicotomia fundamental de arte *versus* cotidiano. Na terceira estrofe, ao negar a importância de ser “galante” e “novo” e relacionar essa palavra a “estante” e as maneiras de se compor, nota-se que há uma oposição entre a beleza e a utilidade, simbolizada por um móvel comum, onde se costumam colocar livros. A escolha desse móvel portanto indica uma relação com a literatura. Desse modo, com uma oposição de beleza e utilidade, o

autor constrói uma reflexão da utilidade da arte, principalmente da literatura no contexto em que se inserem, opondo o presencismo, que buscava somente a beleza por exemplo, com a literatura de guerrilha proposta pelos movimentos contemporâneos, incluindo o próprio Surrealismo.

Na quarta estrofe, composta por três versos, nota-se no plano de expressão, uma representação visual entre o alinhamento do segundo e terceiro verso, que representa no plano de conteúdo a “queda vertical no vício”. Deste modo, o autor ironiza a falta de cuidado, de medo diante dos vícios. Tais vícios, como já explicitado, podem se referir à vícios da vida cotidiana e a vícios artísticos, de linguagem. Independentemente da interpretação, essa falsa coragem que leva ao precipício refere-se à alienação, ao vício de mentalidade que leva a uma coragem artificial, ilusória. A quinta estrofe constrói a oposição fundamental a partir da relação com “bola”, esporte jogado com frequência de forma social, e “Parola” e “Madame Blanche”, filmes da época. Interessante notar que ambos os filmes, do gênero romântico, são americanos, indicando uma americanização da cultura, além da influência na ditadura de Salazar, contribuindo assim para a censura, que impedia a produção artística nacional. Além disso, o favorecimento do esporte (“e amanhã há bola antes de haver cinema”) contribui para o motivo da censura. A crítica à alienação continua na estrofe seguinte, em que há a construção de um par mínimo na rima entre “fome” e “come”. Essa construção mostra o pouco caso da população em relação à miséria, provavelmente das colônias africanas, que eram apagadas e ignoradas pelo povo. Deste modo, o autor reproduz ironicamente um argumento sem sentido para justificar o pouco caso feito diante da fome alheia. A sétima estrofe desvia a crítica à alienação e censura e se volta para os neo-realistas. A crítica se dá pela forma que os neo realistas compõe sua luta. No “Comunicado dos surrealista portugueses”, composto pelo grupo surrealista português e enviado à Simon Watson, justificando a ausência deles na Exposição internacional do Surrealismo, argumentam:

Qualquer espécie de realismo socialista, com todo seu cortejo de estéticas, literárias, e políticas de partidos, é tão prejudicial à

liberdade do Homem como uma ditadura fascista, apenas conseguido pôr no lugar de deus um outro deus igualmente absurdo (...) Contra a transformação do Homem em santo canonizado, propomos a aparição do Homem e da Mulher eternamente abraçados, a súbita nascença na praia abandonada do Cavalo de Sete Cabeças, filho do fogo e da água. Contra a adaptação do Homem numa máquina de defender pátrias e partidos, propomos a criação do Homem-asa, Homem que percorrerá o Universo montando um cometa extremamente longo e fulgurante. Para a pátria, a igreja e o estado a nossa última palavra será sempre: Merda!

Nessa estrofe portanto, pode-se supor que o autor coloca os neo-realistas na imagem da pessoa que evidencia um erro de forma direta, mais para chamar a atenção alheia (“dizer muito alto ao pé de muita gente”), dos leitores, do que para buscar mudanças reais, internas. Portanto, a rima de “medo” e “azedo” indica a conotação negativa que o medo tem, tanto para os neo-realistas quanto para os surrealistas. Na oitava e nona estrofe, o autor se refere ao tipo de pessoa que se alheia a tudo, vivendo a vida cotidiana (na pastelaria, local frequentado no dia a dia) e mais do que ignora, ri de toda a situação. Através da descrição, supõe-se que estes são os ricos, que possuem casacos de pele (“gola do peludo”) e dentes saudáveis (“de quem sabe e gosta de ter lavados e muitos dentes brancos à mostra”) e que mais do que ignoram, se deleitam com o contexto.

Assim, pode-se concluir que o autor toma um tom pessimista, ao compor o poema a partir da conjunção “afinal”, mas nunca apresentando uma conclusão. Deste modo, nem a arte nem a vida cotidiana apresentam um solução, enquanto houverem pessoas abonadas que se importam apenas em se mostrar, rindo-se da dor alheia.

O surrealismo coloca-se como uma forma de militância contra os costumes e tradições. Daí, a priorização majoritária do plano de conteúdo, exemplificado pelo poema acima. Porém, é importante ressaltar que, como já mencionado, ao se rebelar contra a estrutura social, os surrealistas acabam por buscar romper com a linguagem também, já que essa é vista como limitante

dos pensamentos. Desse modo, inovam no plano de conteúdo não somente através da temática, como da manipulação das “camadas” que compõem a língua. No poema “Ditirambo” de Mário Cesariny Vasconcelos, há uma manipulação morfológica que gera diversos neologismos, base para a compreensão do texto:

Meu maresperantotôtémico
minha màlanimatògrafurriel
meu èliotropolipo polar

meu fiambre de sol de roseira

minha musa
amiantulipálida
meu lustrefrenado céu grande
minha afiàurora-manhã

minha fôgôécia de estátuas
minha lâbioquimia cerrada
minha ponta na terra meu àrsgrima

meu diamantermita acordado!

A análise desse poema, portanto, deve ser focada inicialmente na composição dos neologismos, que ao formar a maior parte do texto, ditam o seu sentido. A estrutura do texto evidencia a importância dos neologismos ao utilizar-se de uma estrutura rígida, em que todos os versos são iniciados por “minha/meu” seguidos por um neologismo e por vezes, algum complemento. Nota-se que o processo utilizado para a composição de neologismos nesse caso é a de concatenação de diversos morfemas, mais especificamente de até três radicais, e de alguns sufixos quando convém. Além disso, nota-se que a acentuação desses neologismos não segue a norma ortográfica. Supõe-se que eles representem a pronúncia dessas palavras, assemelhando-se à acentuação na língua

francesa, onde o acento agudo [ˈ] indica uma vogal fechada e o acento crase [ː] indica uma vogal aberta. A título de exemplo, a palavra “père”, que significa “pai” em francês é transcrita foneticamente como [pɛxə], do mesmo modo que “totêmico” de “maresperantototêmico” é transcrito em [tɔtemikɔ]. No primeiro verso, a palavra “maresperantototêmico” é composta pela junção de “mar”, “esperanto” e “totêmico”. Buscar-se-á, portanto, analisar o sentido dos morfemas e lexemas individualmente para que se possa deduzir o significado do neologismo. “Mar”, além de seu significado tradicional representa, para os surrealistas, um elemento de transformação, a partir da alquimia. Além disso, na cultura antiga dos gregos, simboliza fertilidade (tal como as espumas do oceano que originaram Afrodite), vida, purificação. A palavra “esperanto” se refere à língua, criada com o intuito de ser universal. De acordo com o dicionário Caldas Aulete:

ESPERANTO, *s.m.* língua internacional cuja gramática compreende apenas dezesseis regras e cujo vocabulário se compõe das raízes mais comuns tomadas às línguas de maior difusão, escritas foneticamente e seguidas de terminações próprias. Criou-a, por volta de 1887, o médico e poliglota russo Lázaro L. Zamenhof (1859-1917). || F. *Esperanto* (pseudônimo usado por Zamenhof), da r. lat. *Sper* (*sperare*, esperar) + *ant* (terminação dos participios presentes) + *o* (desinência de substantivo). com o significado de *aquêle que espera* na língua internacional.

Por fim, há o lexema “totêmico”. Essa palavra refere-se à totem, um símbolo de ancestralidade e coletividade:

TOTÊMICO, *adj.* que diz respeito a totem: clã *totêmico*.

TOTEM, *s. m.* animal, vegetal ou objeto considerado tabu ao qual certos povos primitivos atribuem afinidade e parentesco e do qual, sem render-lhe culto, mas evitando matá-lo, comê-lo ou destruí-lo, esperam proteção.

Assim, nota-se que o neologismo indica um percurso, partindo da fecundidade, da origem, em direção ao universal, para encerrar-se na ancestralidade, no místico. Remete assim, ao mito, graças ao ciclo mítico, religioso que a junção de palavras propõe. Essa construção não é à toa, uma vez que relaciona-se diretamente ao título do poema, que descreve um conto de louvor a Dionísio, deus do vinho e das celebrações na mitologia grega.

No segundo verso, a formação “màlanimatògrafurriel” é composta pela concatenação das palavras “mal”, “animatógrafo” e “furriel”. A palavra “mal” não abre espaço para nenhuma outra interpretação além de seu significado comum. “Animatógrafo” é definido da seguinte maneira:

ANIMATÒGRAFO, *s.m.* v. *cinematógrafo* || F. lat. *Animatus* + gr. *graphein* (escrever). [*Nota:* ao híbrido *animatógrafo* deve preferir-se *cinematógrafo*, aliás hoje mais coerente, na forma abreviada de *cinema*].

Portanto, uma forma antiga de referir-se ao projetor de cinema. Já a palavra “furriel” é definida como “ **FURRIEL**, *s. m.* graduação militar, superior a cabo e inferior a sargento”. Desse modo, o autor une uma palavra antiga referente à arte, que inclui justamente o radical *anima*, de espírito, vida, com uma palavra de ambiente estritamente militar, remetendo à guerra e ao contexto histórico em que produz. Por fim, dita que a palavra possui conotação negativa através do uso de “mal”, ou “má” no início. Pode-se, portanto, supor que esse neologismo se refere à situação do próprio poeta, dividido entre o contexto político e a arte.

O neologismo do terceiro verso é composto por “noiva” e “vadiagem”. Deste modo, faz uma construção com opostos, se considerarmos o termo “noiva” como representante de um compromisso firmado dentro de um relacionamento de enlace católico, e “vadiagem” como algo típico de solteiros, descompromissados. Se for considerada essa formação como um paradoxo sobre formas e estatutos de relacionamento, pode-se concluir que a construção da frase, que insere “serpente” após o neologismo, indica o caminho pelo qual se passa de um compromisso sacro tradicional do casamento, para uma vida

boêmia. Essa relação se dá pela conotação bíblica que a serpente possui, como a tentação para o mal, para desvirtuar o ser humano. Esse verso pode portanto referir-se às regras sociais de relacionamentos e o quanto elas são paradoxais e à própria figura linguística.

No quarto verso, há uma composição entre “elio”, “tropo” e “lipo”. Se considerarmos que a ortografia das palavras representa mais o som do que a norma ortográfica da língua, pode-se considerar que o primeiro radical refere-se à “hélio”, a palavra grega para “sol”. Caso contrário, refere-se ao nome hebraico “Elio”, que significa “o altíssimo”, ou “o habitante de Élide”. Seguindo a lógica surrealista de favorecer a sonorização e de romper com as normas linguísticas, será considerado o primeiro caso. Quanto à palavra “tropo”, trata-se de uma figura de linguagem da retórica grega:

TROPO¹ (ó), s. m. (ret.) mudança de uma palavra da sua significação própria para outra. Fundando-se nas palavras de São João: *o Ver. amaneirada recita uma enfiada de tropos excelentes* (Guerra Junqueiro, *Padre eterno*, p. 80); que se o falar próprio, é com palavras naturais, e menos figuras de retórica para ornamento delas; e não usar dos *tropos* e alegorias, metáforas... antífrases... e outras muitas (Rodr. Lôbo, *Côrte na Aldeia*, I, 9, p. 123, ed. 1908)

TROPO² (ó), s. m. e adj. (pop.) o mesmo que *tropêgo*.

TRÔPEGO, adj. que mal pode andar: Debalde, que o mofinho velho e *trôpego* não tinha que tentar (Garrett). || Que tem dificuldade ou impossibilidade de mover qualquer dos membros: *trôpego* da língua, etc. || F. lat. *Torpidus*. CF. Antenor Nascentes, *Dic. Etimológ.*

Por fim, a palavra “lipo” refere-se à algo que contém gordura. Considerando assim a palavra “hélio” como o sol, o guia, a figura retórica e o desvio de “tropo” e a gordura, que juntamente com a palavra que segue o neologismo

“polar” indicam os polos, dois opostos (ideia inclusa em “tropo” também), pode-se supor que o guia, o fenômeno principal para o autor é a oposição.

O único verso que constitui a segunda estrofe ainda constitui seu sentido através da semântica das palavras que o autor une, de modo que o sentido das palavras não compactuam entre si. Assim, fiambre, que se trata de uma carne apresuntada

FIAMBRE, *s.m.* carne, ordinariamente presunto, que depois de bem pelado e remolhado, cozido em vinho branco, adubado de várias espécies, é corado no forno para se comer frio: Devorando com a vista um *fiambre* delicioso (R. da Silva). Estava êste na rua, a encomendar o *fiambre*, a comprar os pastéis e a munir-se de champanha (Sanches de frias, *Quadros à pena*, p. 191 ed. 1891

não pode ser constituído de sol, e tampouco o sol pode ser constituído de roseira. Através dessa construção o autor cria uma imagem em que seu alimento poético se constitui do sol (aquilo que brilha, que é do conhecimento de todos) e da roseira (delicada, complexa).

Na terceira estrofe, no primeiro verso, o autor descreve sua musa, imagem da cultura grega antiga, que era responsável por trazer inspiração ao poeta. A palavra que utiliza para descrever sua inspiração portanto é “amiantulipálida”, neologismo constituído de “amianto” e “pálida”. A palavra amianto significa:

AMIANTO, *s. m.* (miner.) substância mineral, verde, cinzenta ou branca que se encontra nas rochas cristalinas. Compõe-se de fibras finíssimas pouco aderentes umas às outras, Às vezes tão flexíveis, que parecem filamentos de linho. O amianto é um silicato de cálcio e magnésio, elementos dificilmente fusíveis, pelo que esta substância resiste muito ao fogo. com êle se fabricam tecidos, torcidas, rendas, papel e cartão incombustíveis. || F. lat. *Amiantus*.

Deste modo, nota-se que as duas palavras convergem quanto ao sentido, já que o amianto é um mineral cristalino, que ao ser atribuído à musa, corrobora para sua caracterização pálida. Há porém, um elemento dissonante na construção: ao unir “amianto” e “pálida”, forma-se uma outra palavra: “tulipa” em “amian[tulipá]lida”. Apesar de a figura da flor ser constantemente relacionada com a beleza, feminilidade, delicadeza, convergindo com a imagem da musa pura, a tulipa em específico traz um elemento de “podridão”: trata-se de uma flor venenosa. Com essa constatação, pode-se supor que a musa do autor, sua inspiração possui algo de “deturpado”.

No segundo verso dessa estrofe, o autor une “lustre”, uma fonte de luz artificial, com “frenado”, adjetivo provindo de “frenagem”:

FRENAGEM, *s.f.* ação e efeito de frenar, travamento

FRENADOR (ô), *adj.* e *s.m.* que frena. Moderador, diminuidor.

Deste modo, o autor compara o neologismo, que define uma fonte de luz artificial e limitada, com o céu grande, que provê luz ilimitada e natural. Ocorre uma oposição da natureza com o humano.

Por fim, no último verso da estrofe, há um neologismo a partir da união de “afia”, do verbo “afiar” com aurora-manhã. Tal verso pode descrever a dor do poeta, que sente o nascer de cada dia como algo afiado, que machuca. Remete à posição do surrealista, que se vê isolado, afastado de tudo, dos costumes e regras sociais, da ideologia da massa, da própria arte como se encontra, sendo “ferido” por tudo e buscando “ferir” essa moral.

Na quarta estrofe, o primeiro verso traz uma junção da palavra “fogo” com “écia”. Tal palavra não consta nos dicionários, gerando duas possibilidades: a primeira é que se trata da estilização de “ e cia”, como “fogo e companhia”, ou da criação de um sufixo. Levar-se-á em conta a primeira opção. Essa escolha implica que o verso refere-se à “queima” que as estátuas, que remetem à tradição clássica fazem. Pode-se supor então que o verso trata de como a tradição clássica queima, restringe a arte.

No segundo verso, há a união de “lab”, remetendo à “laboratório” e “-quimia”, morfema de “alquimia”. Deste modo, o autor une a ciência moderna com a alquimia, vista como magia, absurdo no mundo moderno, mas que já foi tida como ciência. Essa constatação de como as coisas passam a ser consideradas primitivas, absurdas conforme o tempo passa pode se estender à literatura clássica (no sentido do cânone da época), que, na visão dos surrealistas já está ultrapassada, cerrada, como o verso indica.

O último verso dessa estrofe apresenta outra manipulação linguística. Nota-se um espaçamento maior entre “ponta na terra”, que demonstra raízes, uma ancoragem, apesar de frágeis (há apenas uma ponta fixada na terra) e o neologismo “àrsgrima”. Essa composição une “ars”, que provém do latim, com “grima”. “Ars”, em latim refere-se à técnica, o ofício, a habilidade, à arte. Já “grima” se define por: “**GRIMA**, *s.f.* (ant.)raiva, ódio. || (Trás-M.) Grande terror, pavor. || F. alt. al. *Grim* (furioso). || F. fr. *Grimace*.” O poeta coloca, portanto, a arte de sofrer como sua âncora na terra. refere-se ao trabalho do poeta, uma arte dolorida, a sua única forma de contato com o mundo. O espaçamento, portanto, demonstra no plano de expressão, o distanciamento do poeta e o mundo, tratado no plano de conteúdo.

A última estrofe, composta apenas de um verso apresenta a união das palavras “diamante” e “ermita”. “Diamante” remete à preciosidade e à dureza. já “ermita”, ou “eremita” ao isolamento:

EREMITA, *s.m.* o solitário, o religioso que vive solitário no deserto ou no êrmo: O cardeal patriarca... da ordem dos *eremitas* calçados de S. Agostinho (Lat. Coelho, *Elogios Acad.* p.238, ed. 1873). [Esta palavra e seus der. também se dizem *ermita*, *ermitão*, etc.] || F. lat. *Eremita* .

Novamente, o verso se refere ao isolamento do poeta (principalmente do surrealista), que apesar de precioso, de produzir algo valioso como a arte, é isolado. Além disso, o poeta é posto como lúcido, ciente de tudo, ao inserir a

palavra “acordado!” em sua descrição. Remete assim, à busca pela liberdade, pela lucidez da verdade inserida no manifesto surrealista.

Nota-se que em cada construção lexical há um tema, uma dicotomia fundamental. Ao atentar-se para todos os significados e como elas são construídas porém, pode-se supor que o tema unificador de todos os versos é o da composição poética, da tradição vs. ruptura. Relaciona-se com o título, que sugere não somente um louvor, como indicado pelo mote do poema “meu / minha”, como uma construção não tradicional, uma vez que o ditirambo, na poesia grega da antiguidade, tratava-se de uma composição poética sem número exato de versos, rimas e estrofes. Deste modo, desde o início o autor indica a temática do poema e a quebra do tradicional, a manipulação linguística.

3.2. Barcarola

O poema selecionado para a análise do motivo da navegação no movimento surrealista é “Recusa” de António Maria Lisboa, um dos principais poetas surrealistas:

I

É muito possível durante os primeiros meses
uma importante viagem à Ásia - essa
é uma das consequências
secretas em que não se tomaram quaisquer resoluções finais
e ambas chegaram igualmente.

II

ainda um céu marinho de agonia onde eu
sou um copo de aguardente francesa e tu
uma gaivota que passa rente ao barco que me leva

No nível fundamental, nota-se a dicotomia de vida *versus* morte. No âmbito da vida temos semas como “importante viagem à Ásia”, “consequências secretas”, “céu marinho de agonia” e “barco que me leva”. Relacionado à morte, estão os semas “resoluções finais” e “chegaram igualmente”. Dado que o poema se trata de uma reflexão, são utilizadas diversas metáforas, ou “imagens surreais” para concretizar esses conceitos. Desse modo, vê-se que a navegação, enraizada na tradição portuguesa desde a sua formação como Estado, com seu auge na companhia das Índias, que rendeu a soberania econômica e política desse país durante séculos (mais precisamente entre o século XV e XVII), retrata a vida. Vida essa que tem consequências imprevisíveis (“uma das consequências secretas”), desconhecidas como a Ásia no período das grandes navegações. Do mesmo modo, o desfecho que possuem, independentemente do seu destino inicial, remete à morte, destino final certo, não importa os caminhos traçados em vida. No nível narrativo, não há um percurso pertinente, uma vez que, como já mencionado, o poema se trata de uma reflexão do narrador-autor.

No nível discursivo, nota-se a isotopia prática da navegação, a isotopia mítica do conhecimento sobre a vida e uma isotopia meta linguística. A

isotopia prática da navegação reside nas referências já mencionadas às grandes navegações e à companhia das Índias, além de semas como “céu marinho” e “barco que me leva”. Ao refletir, porém, sobre o que essa viagem representa, tanto para o autor, como para todo o povo português, conclui-se que as navegações foram jornadas que trouxeram riquezas e o conhecimento do mundo, mas também, sofrimento e dificuldade, como o “céu marinho de agonia”, em que aqueles que estão no barco, presos como o “copo de aguardente francesa” contemplam a liberdade, a “gaivota que passa rente ao barco” de longe. Desse modo, nota-se a reflexão do narrador autor sobre a vida. A isotopia metalinguística, que trata da composição artística - literária, assim como a da vida, inicia-se pela ideia das navegações, que nesse caso, representam a tradição, a cultura portuguesa. Os versos cinco e seis da segunda estrofe remontam à inespecificidade da arte quanto à seus objetivos, mas que de qualquer modo, ainda provê o caráter artístico. Na segunda estrofe, a autoreferência do poeta como um “copo de aguardente francesa”, bebida que, apesar de comum e barata em Portugal, é, nesse caso, francesa e cara, remete às influências e valorização da arte internacional. Tal expressão é uma metáfora muito pertinente aos surrealistas, já que estes se apropriaram de um movimento internacional, o surrealismo francês de Bretton, de uma maneira “portuguesa”. Trata-se de uma figura de apropriação e influência da arte estrangeira. Além disso, no segundo verso da segunda estrofe, nota-se o diálogo entre o narrador e um interlocutor “tu”, que pode referir ao próprio leitor, que ao se contrapor ao poeta e não possuir esse ofício, encontra-se livre, “passa rente ao barco que me leva”. Ao concluir porém que o poeta se coloca como um viajante, um conhecedor sobre a vida e suas consequências, preso na agonia de viver, e o leitor se opõe a isso, pode-se supor que o interlocutor a realidade usufrui de uma falsa liberdade, uma liberdade alienada.

No plano de expressão, não há uma divisão métrica, silábica ou de rimas tradicional. Há, porém, uma divisão entre duas partes (I e II), cada uma contendo uma estrofe. Apesar de não haver uma identificação sonora ou gráfica dentro de cada parte, nota-se que no plano de conteúdo, cada uma possui um foco diferente. A primeira parte diz respeito à vida externa, à fatores da vida

que são comuns a todos, como a tradição cultural e a destinação da morte. A segunda parte se refere à “vida interior”, em como o poeta se sente diante da vida. Daí a presença do diálogo com o interlocutor, da oposição entre ele e o resto do mundo.

3.3. Pastorela

Como já mencionado anteriormente, o terceto de Camões sobre Leonora compõe uma parte importante da cultura portuguesa, sendo objeto de concursos de variação até hoje. Deste modo, ao retomar a tradição à sua maneira, ou seja, com temáticas tradicionais e composições inovadoras, os movimentos contemporâneos indicam o quanto as raízes portuguesas, apesar da constante mutabilidade das formas artísticas, é de importância.

No surrealismo, um exemplo de poema que tem a camponesa como temática é o “Prólogo” de Mario Cesariny Vasconcelos inserido em *Poesia* :

Pelo caminho verde vem Maria
A dos seios de rosa a dos olhos de mãe.
Pelo caminho sóbrio vem

Maria

que aparenta ser uma variação do famoso terceto de Camões mencionado acima. Uma coisa curiosa a se ressaltar é que nesse poema, a tradição do motivo camponês e do terceto de Camões parecem se sobrepôr à agenda surrealista já que, apesar de alguns campos semânticos que podem remeter ao onírico (como a palavra “sóbrio”), o trabalho inicialmente refere-se à tradição poética portuguesa. Essa análise se dará a partir da análise do nível discursivo, para que as figuras fiquem claras, evidenciando o trabalho poético nos outros níveis.

Sob análise mais profunda, no plano de conteúdo, nota-se que, sob o nome Maria (e não Leonor) e os “olhos de mãe”, constrói-se uma isotopia religiosa e de maternidade. Deste modo, a variação de Cesariny passa a tratar de uma mulher com responsabilidades (que anda pelo caminho sóbrio com olhos de mãe) em contraponto à mulher que Camões retrata, inocente (“fermosa e não segura”). Há uma isotopia metalinguística também, retratada pela contraposição dessas duas mulheres, em que Leonor, mais próxima da natureza e da inocência, representa, do ponto de vista surrealista, uma literatura mais “leve”, inocente e descuidada, enquanto Maria, figura severa já afetada pelas

responsabilidades e pelas mazelas do mundo moderno (possui seios de rosa, mas já tem o olhar responsável, de mãe) representa a escrita surrealista. Tais mazelas são identificadas pelos semas “olhos de mãe” e “caminho sóbrio, além da inserção do sema religioso, que apesar de estar presente em toda a literatura, nesse contexto, indica a alienação, a extrema direita que apoiou a ditadura salazarista. Deste modo, essa isotopia indica que, na visão do autor, a literatura deixou de ter uma função contemplativa como ocorria na literatura clássica desde a poesia bucólica, para ter uma função de guerrilha, cheia de responsabilidades e consequências

No nível narrativo, o actante da mulher já se encontra em conjunção com valores femininos como a maternidade, e ao fim, seguindo a sua caracterização que se opõe a inocência de Leonor, coloca-se como um sujeito de estado que entra em conjunção com a competência modal potencializante, uma vez que toda a descrição de Maria indica suas qualidades, que implicam em uma potência.

No nível fundamental portanto, a dicotomia se dá por Leonor *versus* Maria, ou seja, pela tradição *versus* inovação, ou em nível mais básico, da natureza *versus* homem, já que, como relatado na isotopia metalinguística, a literatura tradicional se contenta em contemplação, do movimento natural da paisagem, enquanto a literatura contemporânea manipula, altera essa natureza, com o objetivo de se tornar um elemento ativo, interventor nessa natureza. Relacionados à dicotomia de natureza estão os semas “caminho verde” e “seios de rosa”. Relacionados à dicotomia do homem, estão os semas “caminho sóbrio” e “olhos de mãe”. Nota-se uma simetria de figuras para cada categoria do nível fundamental.

No plano de expressão, a relação com o terceto de Camões também se sobressalta à forma típica do surrealismo. O poema quase segue o terceto de Camões, com apenas um verso a mais ao fim, contendo a palavra “Maria”. Não há qualquer quebra sintática ou fonológica que remete ao movimento ao qual o autor pertence. Não há uma contagem silábica ou de rima padronizada. Trata-se portanto de uma variação do terceto de Camões que resgata a tradição portuguesa, e insere a tradição católica, que consumia a sociedade da época,

podendo assim implicar que trata-se de uma crítica aos costumes da sociedade, o que mantém ainda a proposta inicial do movimento surrealista.

3.4. Metalinguístico: o enunciador poeta

No movimento surrealista, como já visto, o papel do poeta vai contra a idealização tradicional/romântica, iniciada no bucolismo, contra a contemplação da beleza já existente e seu registro e potencialização, como resposta a um chamado divino. Em “Conjugação”

A construção dos poemas é uma vela aberta ao meio
e coberta de bolor
é a suspensão momentânea dum arrepio no dente
fino
Como uma agulha

A construção dos poemas

A CONS
TRU
ÇÃO DOS
POEMAS

é como matar muitas pulgas com unhas de oiro azul
é como amar formigas brancas obsessivamente junto
ao peito
olhar uma paisagem em frente e ver um abismo
ver o abismo e sentir uma pedra nas costas
sentir a pedrada e imaginar-se sem pensar de repente

NUM TÚMULO EXAUSTIVO.

António Maria Lisboa (1977), atribui a potência de criação ao poeta, que sai do papel contemplativo da poesia tradicional para o papel de agente. Papel esse que não é fácil ou alegre, mas exaustivo e permanente (segue o poeta até o

“túmulos exaustivos”). No plano de conteúdo, no nível fundamental há os valores do papel ativo *versus* papel passivo do poeta. Relacionados à atividade, estão os semas “construção”, matar muitas pulgas com unhas de oiro azul”, “amar formigas brancas obsessivamente junto ao peito” e “imaginar-se sem pensar de repente”. Quanto à passividade do poeta, estão os semas “suspensão momentânea dum arrepio no dente”, “olhar uma paisagem em frente e ver um abismo”, “ver um abismo”, “sentir uma pedra nas costas”, “sentir a pedrada” e “túmulos exaustivos”. Seguindo o manifesto surrealista, que preza pela guerrilha, pelo papel crítico do poeta, como ficará evidente ao longo de todo o poema, considera-se que a passividade do poeta é disfórica, enquanto a atividade, apesar de eufórica, é mortal, exaustiva.

No nível narrativo, o poeta se mostra como agente sancionador, uma vez que sanciona a composição poética como disfórica, através da relação de semas como “túmulos exaustivos”, “sentir pedrada nas costas” e “ver um abismo” com o mote central, “a construção dos poemas”.

A isotopia do nível discursivo é o papel do poeta, o processo de construção dos poemas. As isotopias práticas e metalinguísticas se confundem portanto. Apesar de se utilizar da sintaxe comum da língua, o autor explora relações semânticas inusitadas, e até impossíveis. Essa exploração principalmente semântica é típica do surrealismo. A começar pelo primeiro verso do poema, em que o sema “vela aberta ao meio” pode referir-se à vela de um barco, remetendo assim à água, e à vela como o objeto de cera utilizado para iluminação através da chama, remetendo ao fogo. Deste modo, o uso dessa palavra implica em duas interpretações opostas, a da água e do fogo na mesma imagem. Esta imagem paradoxal se encontra “aberta ao meio”, como se estivesse sendo manipulada, em processo de construção, mas ao mesmo tempo, encontra-se coberta de bolor. Reforça-se desse modo, a relação de oposição que embasa a construção dessa figura e do processo de composição. No segundo verso, “suspensão momentânea de um arrepio no dente fino como uma agulha” implica em um recorte, a suspensão de uma porção da realidade, mas de uma realidade metafórica, como o arrepio no dente, que pode referir-se à sensação de sensibilidade nos dentes e gengivas, “traduzidos” na sensação de um arrepio.

A caracterização dessa sensação por “fino como uma agulha” refere-se à algo quase imperceptível visualmente, mas que ao mesmo tempo machuca e incomoda, tal como uma agulha. Trata-se portanto da suspensão, do recorte de uma realidade comum a todos, e que, apesar de muitas vezes invisível, dolorosa e incômoda. Na quarta estrofe, no primeiro verso, a figura “matar muitas pulgas com unhas de oiro azul” refere-se ao trabalho repetitivo e milimétrico da composição poética, um trabalho mecânico mas nobre, pois é feito com um instrumento (“unhas”) de material nobre (“ouro”) com uma cor que remete à nobreza, à realeza (como implicado na anedota de que o sangue real é azul). Apesar do trabalho repetitivo, trata-se também uma atuação de zelo por essas coisas pequenas, insignificantes e estranhas, de “amar formigas brancas”. Este trabalho de amor por vezes é movido pela obsessão, gerada pelo próprio poeta, que ama obsessivamente junto ao peito. No quarto verso da mesma estrofe, fica evidente a contraposição entre o poeta contemplador e o poeta atuante: primeiramente, evidencia-se que a paisagem perfeita, de plenitude que os bucólicos descreviam, não existe, ou pelo menos não existe mais, pois ao buscar essa bela paisagem, tudo que o poeta encontra é um abismo. E ao ver tal abismo, a realidade, o poeta sente uma pedrada nas costas. Essa pedrada pode representar a sua responsabilidade de agir quanto à isso, de fazer um trabalho crítico que ao invés de lhe trazer louvor, trará ataques e o colocará em perigo. O último verso dessa estrofe, em conjunto com o único verso da estrofe seguinte, explicita a disforia do papel do poeta, pois ao sentir a responsabilidade, o peso da poesia (“a pedrada”), imagina-se sem pensar de repente, ou seja, imagina a morte. Porém, sua condição de poeta não é abandonada, levando seu ofício para o túmulo, que por consequência se torna exaustivo.

No plano de expressão, nota-se que não há uma disposição enrijecida e típica da poesia tradicional. Pode-se considerar que há a divisão em cinco estrofes, sendo que a primeira, com quatro versos intercala a justificativa padrão da linha (ou seja, se utiliza da mesma justificativa que a maioria dos outros versos) com uma mais recuada a direita. Os versos com o recuo à direita são compostos pelos complementos das figuras criadas nos versos com justificativa

padrão. A segunda estrofe é composta apenas do verso “A construção dos poemas”, tal como a terceira. Porém esta divide o verso inicial em 4 versos diferentes com as letras em caixa alta. Visualmente, essa disposição remete à um edifício, composto por sílabas e palavras que constroem a estrofe. Na quarta estrofe, há apenas um verso dentre os seis que novamente, está justificado mais a direita, novamente para evidenciar a função de complemento da figura. Por fim, a quinta estrofe é composta apenas do verso “NUM TÚMULO EXAUSTIVO”. O uso da caixa alta e sua distribuição pode implicar em dois movimentos de leitura diferentes: pode-se ler o poema seguindo a ordem comum, de cima para baixo, e pode-se ler separadamente os versos em caixa alta do restante, já que esse recurso visual é utilizado para relacionar a terceira e última estrofe. Nessa leitura, fica evidente que o ofício da poesia acompanha o poeta até seu túmulo, e que a construção dos poemas se dá através da exaustão máxima do poeta.

3.5. O campo discursivo do Surrealismo

O surrealismo português dialoga com duas instâncias principais: o surrealismo de 1924, e o Neo realismo. Além disso, dialoga com a tradição literária de seu contexto, como as categorias propostas buscam evidenciar. Em relação ao surrealismo francês, nota-se uma linguagem menos caótica e aleatória quanto a proposta inicialmente. Esse fenômeno pode ser constatado na estrutura dos poemas, que apesar de não manterem a versificação tradicional, ainda mantém uma estrutura textual coesa, em que as quebras não são aleatórias, ao contrário: formam relações semi-simbólicas com o plano de conteúdo, como visto nas análises acima. As determinações do manifesto surrealista nos poetas portugueses residem mais nas figuras, pois a ruptura com o tradicional se dá através da manipulação da categoria semântica principalmente, gerando figuras surreais, estranhas a realidade. Ao contrário de poemas surreais da geração de 1924, que rompiam a estrutura sintática, fonológica, espacial e semântica, bem exemplificado pelas poesias dadaístas, como o poema visual “Fisches Nachtgesang” (1905), de Christian Morgenstern (1871 – 1914):

Ou os poemas sonoros, que não possuem sequer uma forma textual, apenas sonora. Essas divergências entre o Surrealismo francês e o português se deve especialmente pelo contexto social, político e artístico em que se inserem, com destaque a um fenômeno: o objeto ao qual lutam contra. O Surrealismo de 1924, como explicitado no manifesto, luta contra os costumes de uma sociedade retrógrada e conservadora. O surrealismo português, por sua vez, além de formar uma guerrilha contra isso, luta também contra as mazelas específicas de seu contexto, no caso, o regime ditatorial que assola seu país. Graças a isso, compõe de forma surreal, mas clara o suficiente para a transmissão de uma mensagem, de uma ideologia, no caso a marxista contra salazarista. Assim, a crítica às regras sociais são embasadas na luta contra a censura, a falta de liberdade.

Em relação a essa luta ideológica, aproxima-se muito do Neo realismo, movimento literário que o precede. Porém, apesar dessa similaridade na base de seus movimentos, como já explicitado no poema “A pastelaria”, o surrealismo critica seu antecessor. As críticas feitas giram em torno do fato de a estética neo realista lutar contra o governo em prol de substituir essa figura pela figura da pátria e do partido, sendo extremamente documental. Por isso, busca uma linguagem que manipule a composição poética de forma artística, já que vê um inimigo maior do que o Estado e os costumes: a linguagem. Deste modo, o surrealismo português não se alinha totalmente com a luta contra a política, nem o Estado, mas sim, contra a própria linguagem, que restringe a produção humana desde seu nível mais básico, a do pensamento. Graças a isso, as categorias de ruptura mais presente são as temáticas, semânticas, e de disposição espacial.

4. Experimentalismo

O conceito de experimentalismo é muitas vezes utilizado como sinônimo de mudança, de originalidade, do novo. Mas é raramente estudado e tratado com a propriedade devida. Talvez isso se justifique pela dubiedade de sentidos que giram em torno dele, e da multiplicidade de perspectivas sob as quais ele pode ser tratado. Destas perspectivas, as principais são: a do experimentalismo como uma prática que remete desde às primeiras obras literárias, e a do experimentalismo como uma característica do período contemporâneo, como uma corrente literária/artística da atualidade.

Ambas as perspectivas tem sua validade, já que culminam em um ponto em comum: a experimentação linguística. Este capítulo inicial será dedicado portanto, à tratar desse conceito sob os dois pontos de vista julgados mais proveitosos: da prática e da corrente literária. É importante mencionar que esses pontos de vista não se anulam, mas se complementam, graças à diferença de proporção delas, como se buscará explicitar.

O experimentalismo como prática literária engloba obras de diversas correntes e períodos literários, sendo uma característica que se apresenta e define a obra. Já o experimentalismo como corrente literária se mostra em um ambiente e período mais restrito e específico. No caso desse estudo, a restrição se dará no ambiente português e no período contemporâneo, onde esse fenômeno se torna o viés principal da agenda literária de um grupo de autores.

4.1. A prática experimentalista

Uma obra é considerada experimentalista quando quebra com os parâmetros tradicionais de composição textual. Obviamente, esses parâmetros tradicionais já se alteraram diversas vezes ao longo da história literária. O caso porém, é que em comparação ao seus contemporâneos e antecessores, as obras experimentais sempre se divergem, seja no âmbito temático, semântico, estrutural, enfim, sob qualquer parâmetro de composição.

No caso do período do realismo na literatura brasileira, por exemplo, o romance “Memórias póstumas de Brás Cubas” de Machado de Assis pode ser considerado como experimental, já que a obra quebra com a linearidade cronológica da narrativa típica do realismo ao inserir um narrador já morto lembrando os acontecimentos de sua vida. Ainda referente à experimentação no tempo narrativo, podemos mencionar “Panamérica” de José Agrippino de Paula, em que o tempo se mostra fragmentado de forma onírica, ou “Um buraco na boca” de Antônio Aragão, em que dois tempos diferentes se apresentam de forma concomitante na narrativa através de ferramentas gráficas, da variação da fonte textual para cada tempo. Essa experimentação na prosa pode se estender à construção das personagens, como visto em Macunaíma, com seu herói fragmentado em diversos caracteres, etnias e personalidades, bem como qualquer outro elemento composicional da obra.

Na poesia, se compararmos um poema parnasiano, cujo principal preceito é a beleza através da forma, o que gera poemas com métricas calculadas e restritas, com um poema concretista por exemplo, fica evidente a divergência nos modos composicionais. A partir do poema “Vaso grego” de Alberto de Oliveira:

Esta de áureos relevos, trabalhada
De divas mãos, brilhante copa, um dia,
Já de aos deuses servir como cansada,
Vinda do Olimpo, a um novo deus servia.

Era o poeta de Teos que a suspendia
Então, e, ora repleta ora esvazada,

A taça amiga aos dedos seus tinha,
Toda de roxas pétalas colmada.

Depois... Mas o lavor da taça admira,
Toca-a, e do ouvido aproximando-a, às bordas
Finas hás de lhe ouvir, canora e doce,

Ignota voz, qual se da antiga lira
Fosse a encantada música das cordas,
Qual se essa voz de Anacreonte fosse.

que se trata de um soneto composto por versos alexandrinos, remetendo à uma composição clássica extremamente limitante, e do poema “Zen” de Pedro Xisto:

Fica evidente que os métodos e lógica composicionais não são os mesmos. A começar pela disposição espacial do segundo poema, que não segue sequer a versificação. Apesar da estrutura se mostrar de grande importância para ambas as obras, elas são desenvolvidas de maneira totalmente divergentes, já que uma das principais características das produções de Pedro Xisto é a experimentação com a espacialidade, a estrutura do poema.

O experimentalismo não se restringe apenas à literatura de língua portuguesa, se manifestando em qualquer cultura e período. A obra de William Shakespeare, por exemplo, datada do fim do século XVI e início do XVII, é considerada experimentalista para a literatura da época. Além das inovações métricas, o autor propôs a experimentação com a prosódia da língua, manipulando a acentuação e duração de diversas palavras para que se encaixassem nos ritmos e métricas propostas nos poemas. Tais alterações passaram a ser canônicas depois de sua dispersão, influenciando a pronúncia de diversos vocábulos do inglês moderno, mas sem dúvidas foram consideradas experimentais em sua época.

Dada a aplicabilidade do experimentalismo através de diferentes períodos e culturas, o estudo “Enquadramento teórico da PO.EX” de Rui Torres (2008:2) define que: “O experimentalismo literário apresenta-se ciclicamente ao longo da história da literatura, correspondendo a uma prática, mais do que um período literário”. Esse ponto de vista do experimentalismo como prática portanto, se mostra aplicável a qualquer obra literária, não importa o período ou língua em que é composto.

A prática experimentalista se encontra na literatura desde os primórdios dos registros escritos. Um dos exemplos mais conhecidos é o poema “ovo”, composto por Símias na grécia antiga.

Κωτίλας
 τῇ τοῦ ἄττιον νέον
 πρόσφρων δὲ θυμῷ δέξο' δὴ γὰρ ἀγνῆς
 τό μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμῆς ἐκίξε κάρυξ
 ἄνωγε δ' ἐκ μέτρου μονοβάμονος μέγαν πάροιθ' ἀέξειν
 θοῶς δ' ὑπερθεν ὦκα λέχριον φέρων νεῦμα ποδῶν σποράδων πίφαισκεν
 θοαῖς ἰσ' αἰόλαις νεβροῖς κῶλ' ἀλλάσσων ὀρσιποδῶν ἐλάφων τέκεσιν
 πᾶσαι κραπινοῖς ὑπὲρ ἄκρων ἱεμεναι ποσὶ λόφων κατ' ἀρθμίας ἰχνος τιθήνας
 καὶ τις ὠμόθυμος ἀμφίπαλτον αἰψ' αὐδᾶν θῆρ ἐν κόλπῳ δεξάμενος θαλαμῶν μυχοιτάτῳ
 καὶ τ' ὦκα βοᾷς ἀκοᾶν μεθέπων, ὅγ' ἄφαρ λάσιον νιφοβόλων ἀν' ὀρέων ἔστυται ἄγκος
 ταῖσι δὴ δαίμων κλυτὰς ἴσα θοαῖς δορέων ποσὶ πολυπλοκα μετῖε μέτρα μολπᾶς
 ῥίμφοι πετροκοῖτον ἐκλιπὼν ὄρουσ' εὐνᾶν, ματρὸς πλαγκτὸν μαιόμενος βαλίας ἐλεῖν τέκος
 βλαχαὶ δ' αἶων πολυβότων ἀν' ὀρέων νομὸν ἔβαν τανυσφύρων ἐς ἀν' ἄντρα Νυμφῶν
 ταῖ δ' ἀμβρότῳ πόθῳ φίλας ματρὸς ῥῶοντ' αἰψά μεθ' ἡμερόεντα μαζόν
 ἰχνει θένων ταν παναίολον Πιερίδων μονόδουπον αὐδᾶν
 ἀριθμῶν εἰς ἄκραν δέκαδ' ἰχνίων κόσμον νέμοντα ρυθμῶν
 φύλ' ἐς βροτῶν, ὑπὸ φίλας ἑλῶν πτεροῖσι ματρὸς
 λίγειά μιν κάμ' ἰφι ματρὸς ὠδῖς
 Δωρίας ἀνδρόρος
 ματέρως

Figura retirada do livro de José Paulo Paes:
Poemas da Antologia Grega ou palatina (1995, p. 42).

Neste poema, nota-se uma experimentação com a forma ou estrutura, pois a disposição espacial não se encaixa nos parâmetros comuns à época, mas segue uma estrutura quase que ilustrativa, ao simular o formato de um ovo. Ainda no período das sociedades antigas, mais especificamente na indiana, os poemas experimentais seguem também uma estrutura ilustrativa, simulando o desenho de mandalas e outros objetos. Além da experimentação estrutural, encontra-se a manipulação/ornamentação sonora de vários tipos, resultando em diversos tipos diferentes de poema de acordo com os estudiosos da poesia sânscrita.

Avançando no tempo, focando agora na literatura contemporânea, podem ser citados exemplos do Brasil, como o poema “Vôo” de Arnaldo Antunes:

Que novamente manipula a estrutura do poema, além das estruturas sintáticas tradicionais. No mesmo período, em Portugal, há autores como E. M. de Melo e Castro que compõem poemas como “Homenagem a António Nobre”:

A manipulação da estrutura, da disposição espacial foi o foco dos exemplos para que fosse possível demonstrar com maior evidência a presença do experimentalismo ao longo da história literária. Reitera-se que as manipulações podem se aplicar a qualquer campo de composição, como sonoro, sintático, temático, entre outros.

A prática experimentalista na arte contemporânea portuguesa é dividida em duas gerações: a primeira restringia tal experimentação ao campo literário, à forma física do livro. Os seus representantes são autores como Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro e Antonio Aragão que manipulam apenas estruturas escritas. A segunda geração abrange-se à performances, instalações, campos artísticos que não se mantêm restritos à um espaço físico tradicional como o livro.

Exemplo disso é a performance de Alberto Pimenta (1977) “*Homo-sapiens*” em que o artista se fechou em uma jaula no zoológico, ao lado da jaula dos primatas. Em sua jaula, havia uma placa escrita “*Homo-sapiens*”. Outro artista experimental que faz diversas performances é Fernando Aguiar. Este autor compôs um tipo inusitado de poesia, a partir da *land art*: o “Soneto ecológico”. Sobre isso, o próprio autor discorre em “Soneto ecológico” (2011):

Atento desde cedo às questões ecológicas, pretendi escrever um poema, em 1985, que abordasse a temática do ambiente e da natureza, cada vez mais maltratados pelos fogos, pelo abate desenfreado de árvores, pela destruição sistemática do habitat de milhares de animais, condenando à morte e ao desaparecimento, a prazo, de algumas das espécies. Estes problemas aconteciam em quase todos os pontos do globo, mas os jornais e as televisões apenas se referiam de uma maneira muito superficial a este assunto, que refletia igualmente uma certa apatia da opinião pública internacional. A verdade é que essa não era realmente uma questão prioritária na altura, atendendo à existência de

outros problemas mais prementes não só em Portugal mas também noutros países e, para os políticos, nem sequer era tema que os preocupasse muito.

Concluí que a melhor forma de o fazer seria escrever esse poema com a própria natureza. Até porque não era a primeira vez que utilizava a natureza e os seus elementos como material para a criação poética. Desta vez poderia ir mais longe e «escrever» um poema com as próprias árvores.

Projetei-o com a estrutura de um soneto para que possuísse efetivamente uma forma «poética»: 70 árvores, distribuídas por 14 filas com 5 árvores cada (4 + 4 + 3 + 3), que representavam as duas quadras e os dois tercetos (com um espaço maior a separar cada estrofe), que constituem a estrutura do soneto. O título surgiu de imediato: «Soneto Ecológico».

Para que o soneto tivesse uma maior expressão poética introduzi-lhe a «rima», que seria dada pela espécie de árvore: isto é, as árvores com que terminaria cada fila alternavam, de modo a resultarem numa das rimas mais usuais do soneto tradicional: A, B, A, B (por exemplo, Cedro, Ulmeiro, Cedro, Ulmeiro). E como pelo tipo de «versos» a utilizar o soneto teria uma forma bastante geométrica, (logicamente as árvores ficariam alinhadas no terreno onde fossem plantadas), achei que a «rima» poderia ser dada também pelas árvores com que começava cada «verso», isto é, cada fila de árvores. O soneto teria assim um cariz mais

original, considerando que a rima seria observada no princípio e no final de cada verso.

ao final do projeto, o autor compôs um soneto, forma tradicional da poesia de uma maneira nada tradicional: a partir da criação de um parque:

4.2. Análise de poemas representativos

Como exemplificado acima, o experimentalismo, baseando-se na manipulação de todos os componentes artísticos, não se referindo somente à estrutura textual, proporciona poemas com a influência de todos os outros campos artísticos, desde a pintura ao design gráfico. A organização dos poemas representativos e o meio de seleção deles, portanto, se baseará na ruptura exclusiva desse movimento literário em seu contexto: a ruptura com a estrutura textual. Desse modo, a análise será iniciada por um poema que, apesar das manipulações ainda apresenta uma estrutura textual, seguido de um caligrama, um texto disposto de modo a compor uma imagem, e por fim, um poema que não apresenta uma palavra sequer.

O poema “poemática biográfica” de Alberto Pimenta (1972) , seguindo a produção da primeira fase experimentalista, é composta sob estrutura verbal:

vi
vi
a
li
da
li
par
ti
prá
qui
a
qui
vi
vi
da
qui
par
ti?

e
um
di
a
mo
rri
ó
la
ri

O poema, composto de monossilábicos possui duas estrofes, sendo que cada uma delas possui suas particularidades, portanto serão analisadas separadamente.

No plano de expressão da primeira, notamos que há diversas possibilidades de leitura de acordo com a ordenação das sílabas, sendo que muitas das sílabas sozinhas constituem uma palavra. Trata-se da estrofe de maior dimensão, que é encerrada com um ponto de interrogação, a única pontuação que o poema possui. No plano de conteúdo podemos verificar valores de fluidez e incerteza, relacionados às diversas possibilidades de leitura. Considerando o título e as diversas leituras da estrofe, podemos concluir que trata do valor de vida, acompanhada da efemeridade, fluidez e dubiedade.

Quanto à segunda estrofe, notamos no plano de expressão formas fixas, que geram apenas uma possibilidade de leitura, além da menor extensão. Assim, a segunda estrofe coloca-se como contrapartida da primeira. Seguindo esta lógica, no plano de conteúdo, podemos concluir que trata-se do valor de morte, do imutável e permanente. Esta estrofe se inicia com os quatro únicos versos que não são constituídos de verbos conjugados na primeira pessoa do singular do pretérito perfeito ou um advérbio de lugar, mas sim de uma construção (“e um dia”) que indica algo súbito, mas normalizado, atribuindo o valor de natural, de certeza. Além disso, a morte encontra-se euforizada, uma vez que as incertezas são abandonadas (não há o movimento de vai e vem representado por semas como “parti”, “aqui” e “ali” e não há o uso de ponto de interrogação), e o único verbo que representa euforia no poema, “ri”, remetendo

à anedota “quem ri por último, ri melhor”, encerra a estrofe. Conclui-se deste modo, que a divisão das estrofes não se baseia no plano de expressão, na composição de uma forma rígida, mas sim no tema, no plano de conteúdo, em que a primeira estrofe se refere à vida, e a segunda, à morte.

Quanto à exclusividade de versos monossilábicos, no plano de expressão, remete à rapidez, seja à rapidez com que a vida passa, à sua efemeridade e dubiedade, ou à rapidez e certeza com que a morte vem. Ainda quanto à composição dos versos, no âmbito fonético/fonológico, nota-se que as vogais da primeira estrofe são em sua maioria, anteriores, enquanto a segunda estrofe é majoritariamente composta de vogais posteriores, formando uma relação semi-simbólica com o plano de conteúdo, onde o ponto de articulação das vogais representa a postura dos corpos na vida e na morte. As consoantes também apresentam um padrão: na estrofe referente à vida, são em sua maioria oclusivas e fricativas, ou seja, possuem maior constrição de ar. Na estrofe referente à morte, são em sua maioria nasais e laterais, com menor constrição do ar. Isso pode representar, em relação ao plano de conteúdo, que a vida possui mais obstáculos e dificuldades do que a morte.

No plano de conteúdo, no nível fundamental, nota-se a dicotomia vida *versus* morte, evidenciada pelo plano de expressão. Neste caso, os semas referentes a cada categoria se encontram nas respectivas estrofes a que fazem referência. No nível narrativo, há a análise do percurso de ação do actante representado pelo narrador-autor. O nível discursivo foi analisado junto com o plano de expressão, nas relações semi-simbólicas.

Seguindo a progressão de ruptura da estrutura textual, o próximo poema a ser analisado, “Homenagem ao poeta” de E. M. de Melo e Castro (1975), se trata de um caligrama:

nota-se que a estrutura textual é quebrada, ao passo em que não há mais versos ou estrofes, somente a disposição livre (mas não aleatória, como se buscará demonstrar) das palavras e letras na página. A quebra inicial e de maior impacto é portanto, no plano de expressão. Ao abandonar a disposição linear e sequencial do texto, o autor passa a ocupar a página de modo a não preenchê-la por completo, mas sim permitindo a existência do espaço em branco, que é utilizado para a formação de uma imagem. Na visão de Edeline (1972: 5), esse fenômeno é categorizado como uma forma específica de sintaxe no poema, a “*iconosintaxe* ou sintaxe figurativa, base do caligrama”. Assim, pode-se concluir que a disposição dos ícones linguísticos (letras, morfemas e palavras nesse caso) e todas as escolhas gráficas (como o tipo de fonte, a letra em caixa alta ou não e a cor) são intencionais para formar a imagem de dois seios. A espacialidade, portanto, serve como um guia para a interpretação do aspecto sonoro/fonético do poema: a partir da imagem formada no caligrama, pode-se considerar que a união (considerando que não há espaço entre as palavras) das palavras “alma” e “minha” tenha a intenção de remeter sonoramente às palavras “mama” e “maminha”. É importante mencionar que esse poema se insere em um livro em que o erotismo é o motivo central: *Caralhamas* foi uma obra extremamente polêmica, que quase levou o autor à prisão, dada a forte censura da época em que foi publicado.

No plano de conteúdo, levando em conta o título, pode-se supor que a homenagem que o autor pretende fazer é uma homenagem a poesia erótica, que julga ter grande importância. O autor narrador portanto, no papel de actante busca entrar em conjunção com a alma da poesia, que mostra-se sua própria alma (dada as palavras que compõem o poema: “alma” e “minha”). Em contrapartida, essa alma poética se manifesta com tom erótico no plano de expressão, contribuindo para a formação da isotopia da poesia erótica no nível discursivo. Com isso, pode-se supor que os valores do nível fundamental sejam a poesia, ou o elevado *versus* o erotismo, ou o baixo. A inserção dessa categoria no texto altera o tom de um poema a qual faz referência, conhecido no cânone português: “Alma minha gentil que te partiste”, de Camões (1560):

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

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

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

Este poema possui uma composição tradicional: trata-se de um soneto com versos decassílabos, seguindo uma estrutura extremamente rígida. Deste modo, o motivo erótico vai contra não somente a censura e os costumes conservadores, como à tradição literária portuguesa. O autor transforma o amor puro, platônico, no consumável, carnal.

Considerando portanto, a isotopia da poesia, ou da alma poética no plano de conteúdo e a isotopia do erotismo no plano de expressão, conclui-se que o autor não somente compõe um poema experimental em sua forma, como se utiliza disso para tratar de uma temática que também foge (apesar de sua presença tão antiga quanto a dos deuses) dos padrões tradicionais da poesia. Trata-se portanto de um experimentalismo em todos os planos, tanto da forma (expressão) quanto do tema (conteúdo). Mais do que isso, trata-se de um ato político, em que o autor desafia o governo, os costumes sociais e sua própria liberdade em prol de encontrar a alma da arte, verdadeira e crua.

A última análise dos poemas representativos demonstra como o experimentalismo rompe com todas as esferas de composição textual, transformando-as em composições de todos os campos artísticos. O poema “O triunfo da poesia” de Fernando Aguiar (2011) não possui uma palavra sequer, o que exige o uso da semiótica visual, bem como o estudo de outros campos teóricos e artísticos.

O poema a ser analisado se insere no livro “*Poéticas*”, publicado em 2011. O livro constitui uma unidade clara, já que todos os sessenta poemas são constituídos por recortes gráficos em estilo clássico e cor preto e branco, além de letras de diversas fontes e cores. Neste livro, a fruição da letra volta a se manifestar, desta vez, em contrapartida à estaticidade das imagens. O fato de o livro constituir uma identidade colabora para o elemento representado no título: a poética, ou seja, um conjunto de recorrências no processo de composição do autor. Esse livro portanto, simboliza a própria poética de Fernando Aguiar, com o tratamento gráfico característico de sua obra.

Além das características semelhantes entre os poemas, há uma ordem específica quanto aos seus títulos: neste livro, nenhum poema vem acompanhado

de seu título, que é indicado somente no índice. Ao analisar a sequência dos títulos dos poemas: A Adoração do Signo/ Acerca da Poética/ A Criação da Poesia/ A Poesia Morreu!/ A Poesia Morreu – Viva a Poesia!/ A Poesia Morreu – Viva a Poesia! (III)/ A Poética Dentro da poesia no Interior do Poema/ Apoteose do Alfabeto/ A Salvação/ A Súplica/ Baptismo literário/ Carga Poética/ Desbravando os Caminhos, Descobertas/ Ensaio a Duas Mãos/ Euripharinx Pelecandides Poeticus/ Ex-Poéticas II (Ou da Velha à Nova Poesia)/ Ex-Poéticas (Ou da velha à Nova Poesia)/ Homenagem à Poesia 3 / Homenagem da poética à Electricidade/ Imaginando a poética/ Intervention Poétique Trouvé II/ Liberdade Poética/ Literarium/ Lyric Poem/ Madre Mia!/ Madre Mia!/ Má Sorte Ter Sido Poetisa/ Massacre Poético/ Mulher a Olhar o Mar I/ Negação Poética/ No Abismo da Poesia/ No Abismo da Poética/ No Mundo dos Son(h)os/ Nos Braços da Poesia/ Nos Olhos da Poesia/ Nova Geração Poética/ O Anjo da Garça/ Ode à Crítica/ O Fazedor de poemas/ O Peso da Poesia/ O Poeta/ O Triunfo da Poesia/ Paixão Poética/ Poema Lírico/ Poème Trouvé (Para a Ana Hatherly)/ Promised Land/ Rébus (Poème Trouvé)/ Recusando as Novas Poéticas/ (Re)Descobertas/ Sem título/ Sem Título (Soldado sem cabeça)/ Senso Literário/ Soldado ferido 2129 / Soneto Acerca do Erotismo/Sound Sonnet/ Toque Poético/ Tormenta Literária/ We Love Visual Poetry. Nota-se que os títulos, e portanto os poemas, estão dispostos em ordem alfabética. Pode-se supor portanto, que apesar do tratamento da letra como fator gráfico presente em todos os poemas, ainda resta uma lógica, uma ordem que não pertence ao âmbito imagético, que novamente contribui para a unidade do livro e para o conceito de poética.

O poema “O triunfo da poesia”, tal como todos os outros poemas, é constituído por recortes de imagem e diversas letras:

Assim, essa análise pretende utilizar-se de teorias que favoreçam a visualidade na poesia. Desse modo, busca-se ressaltar a experimentação com diferentes linguagens que, apesar de sempre presentes na história literária, apresentaram um aumento e consolidação na época contemporânea (nesse caso, a consolidação se deu através da escola literária do experimentalismo português). Apesar desse aumento no *corpus*, os métodos teóricos não se adequaram para lidar com as especificidades desses novos meios de composição poética, sendo que há pouca produção teórica que inclui a imagem e outros fatores alheios a linguagem escrita como elementos composicionais, além de desenvolver os estudos sobre o plano de expressão, que ganham maior importância com essas produções. O artigo trata-se portanto, do uso, da aplicação de produções teóricas adequadas à esse tipo de exploração linguística para a análise de um poema contemporâneo e experimentalista.

O plano de expressão do poema, que, como já dito, é complexo e de grande peso para sua análise, já que compõe a sua maior parte. Os elementos que pertencem ao plano de expressão serão evidenciados e categorizados a partir

de proposições de Edeline, com a sintaxe da poesia concreta (1972: 5-19) e a linearidade na poesia visual (1998:5), dos estudos de Floch que apresenta o cuidado com a disposição espacial e cores (1985), e de Correa e Pondian, com a proposição de isotopias do plano de expressão (2018). Buscar-se-á, portanto analisar esses elementos com o objetivo de discernir as isotopias do plano de expressão, e relacioná-las a elementos do plano de conteúdo.

Das escolhas na disposição espacial, a que mais chama atenção a primeira vista são os três blocos de escrita que ocupam a metade inferior e a maior distância horizontal no espaço do poema. Sob um olhar mais atento, nota-se que, apesar de sobrepostos, há uma distinção clara entre os blocos, graças ao uso de fontes, tamanhos, cores e espessuras diferentes. Na ordem ocidental de leitura, da esquerda para a direita, o primeiro bloco é constituído por letras de traço fino e preto, enquanto o segundo apresenta a mesma cor e traço mais grosso. O último bloco é composto por letras de traço cinza e vazado. Todos esses componentes serão discutidos com maior profundidade mais à frente, no momento estão servindo para a distinção entre os três blocos compostos somente de letras e pontuações. Além dos blocos, há, na metade superior, uma pintura representando uma mulher, segurando duas letras, um “h” preto e um “R” vermelho. A página portanto tem uma divisão vertical com a parte de baixo se constituindo somente por elementos gráficos linguísticos, e a de cima majoritariamente por elementos puramente gráficos.

No sentido horizontal, na parte de baixo, há a retomada do fluxo tradicional de leitura tanto entre os blocos, como dentro deles. A sintaxe dentro de cada bloco é apresentada através de uma sequência linear, mas não segue a ordem sintática da língua portuguesa, e não o poderia, já que os constituintes dessa sequência não são significativos, como os morfemas. Deste modo, a ordem aqui encontrada é a alfabética. Ordem essa, que é quebrada em diferentes graus de acordo com o bloco. No primeiro bloco, repetição a parte, a ordem alfabética é exposta de maneira quase completa, com exceção das letras “J” e “Q”, que não se apresentam em seus “lugares” previstos, mas ao fim da sequência. No segundo bloco, nota-se a supressão das letras “C”, “K”, “N”, “O”, “P”, “Q”, “R”, “S”, “T”, “U”, “W”, “X”, “Y”, “Z”. Por fim, no terceiro,

a ordem alfabética é completamente abandonada, apresentando uma ordem aleatória de letras e sinais gráficos linguísticos. Se a ordem alfabética for tomada como a sintaxe nesse caso, pode-se considerar que, dentro dos blocos textuais, é apresentada uma ticossintaxe, ou seja, uma “sintaxe aleatória, realizada por movimentos fortuitos ou pela produção sistemática de todas as permutações possíveis”(Edeline,1972:5). Deste modo, se considerarmos a repetição das letras nos blocos:

Bloco 1: A:5 B:2 C:4 D:4 E:10 F:1 G:4 H:5 I:5 K:2 L:4 M:4 N:8 O:6 P:2
R:7 S:4 T:8 U:6 V:3 W:3 X:1 Y:2 Z:1 Æ:1 Œ:1 Ç:1 J:1 Q:2

Bloco 2: A:2 B:1 D:1 E:3 F:1 G:1 H:1 I:1 J:1 L:1 M:1

Bloco 3: R:2 B:1 V:1 E:2 T:2 U:4 G:1 H:3 W:1 Y:1 J:1 K:1 Œ:1 L:2 N:2
P:2 X:1 Æ:1

podemos averiguar que a repetição das letras é ao acaso, mas não totalmente caótica (o que definiria uma antissintaxe), pois ainda mantém a ordem alfabética por trás das variações. Outro elemento que se mostra em uma repetição desmotivada é o espaçamento, o que cria uma imagem desfalcada e aleatória.

Quanto à disposição dos blocos e do elemento gráfico adicional, nota-se que há uma

recorrência da sobreposição e repetição. Primeiramente, da sobreposição dos três blocos linguísticos, que resulta em um eixo de convergência entre os três na parte central da página, abaixo do elemento gráfico. Além disso, a repetição de elementos já mencionada, que constitui a sintaxe nos blocos. Há portanto uma distribuição inferior/ horizontal e central/ vertical, reforçada não só pela área de convergência dos blocos e o elemento gráfico, como pelo segundo bloco, que se encontra centralizado (apesar de levemente inclinado) e que, possui uma fonte mais grossa e maior, estando mais clara do que os outros. Pode-se comparar a

essa estrutura o sistema de um acorde musical, que é composto de diversas notas tocadas simultaneamente, e que resulta em um só tom.

A disposição espacial no espaço das páginas, portanto, difere-se da disposição dos elementos linguísticos dentro dos blocos, já que o primeiro baseia-se na simultaneidade, enquanto o segundo segue a linearidade. É presenciada, portanto, uma convergência dos modos tradicionais de composição poética, da sequência linear como “uma projeção espacial do tempo” (Edeline, 1998:2) (e, nesse caso, de uma lógica alfabética), que eventualmente se quebra, com o valor da simultaneidade, que escancara a multiplicidade de significações que a poesia tradicional buscava trazer em estruturas rígidas. Trata-se de uma “explosão”, um movimento do mais particular, mais tradicional, para o geral, o simultâneo.

Além dos elementos apresentados na página, é importante mencionar a presença, ou a ausência de um elemento de grande importância nela. O título não se encontra acima do poema, como de costume, mas apenas no índice do livro. Isso, tal como em todos os outros poemas do livro, proporciona a ausência total de elementos linguisticamente significativos no corpo do livro, reservando apenas o índice para tal. Graças a isso, o título será levado em conta apenas na breve análise do plano de conteúdo, não possuindo nenhuma característica significativa no plano de expressão (não possui rimas, acentos específicos, sintaxe diferenciada e espaçamento ou fonte importantes para a análise do plano de expressão).

Em seu artigo “*Linéarité et poésie visuelle*”, Francis Edeline propõe a distinção da totalidade das poesias visuais em programa texto e programa imagem. O programa imagem seria portanto aquele em que “substantifica-se o interior do traço, ao passo que em relação ao texto, mesmo que percebamos uma linha e os contornos fechados (...), não preenchemos o vazio.”(Edeline, 1998:2). A partir disso pode-se indicar, com extrema cautela, que os três blocos separadamente componham programas textos. A cautela é necessária porque, apesar de serem compostos por elementos linguísticos, não provêm uma leitura clássica, homogênea, mas sim uma leitura que apenas remete a tradicional, com diversas manipulações. Visto sob uma ótica estrita, então, os blocos se configurariam como programas imagens, já que “basta que uma única

de suas convenções tenha sido violada para que se ative, ou reative, o modo de percepção de imagens”(idem:2).

Neste poema porém, é importante demonstrar a diferença da composição interna dos blocos para com a disposição geral do poema, que se caracteriza como um programa imagem. Portanto, pode-se concluir que a configuração interna dos blocos seja uma transição de programa texto para programa imagem. Tal transição se mostra gradual de um bloco para o outro: no primeiro bloco, a leitura é mais homogênea que no segundo, e a leitura do terceiro se mostra com mais violações de convenções que todos. Pode-se afirmar, portanto, que a ordenação dos blocos demonstra o desaparecimento do programa texto e a reafirmação do programa imagem.

Quanto à disposição geral do poema, a sobreposição dos blocos e a presença da imagem acima, caracteriza um programa imagem, com a substantificação do interior do traço a ponto de haver sobreposição. Quanto à imagem da mulher, é interessante notar que trata-se de uma pintura, não de um desenho. A pintura sendo aquilo que preenche o interior da linha, tal como o programa imagem. Deste modo, há um alinhamento dessas categorias. Interessante notar que essa imagem está “segurando” duas letras, símbolos tipicamente encontrados na escrita, no programa texto. Isso ressalta o tratamento dado às letras nesse poema, já que não cumprem um papel significativo como constituinte de um texto, mas como elementos gráficos, imagéticos. Alinha-se também à poética do autor, que, como já mencionado, busca instaurar um novo olhar sobre as letras e suas formas.

Dada a proposição inicial de isomorfia entre os planos, e o desenvolvimento posterior da possibilidade de isotopias do plano de expressão por Correa e Pondian (2018), é possível analisar o plano de expressão do poema a partir do viés isotópico. Para distinguir as isotopias, a definição será: “estruturas recorrentes que permitem a criação de um ritmo previsível, e de suas rupturas, a serem captados pelo ouvido ou pelo olho” (Correa e Pondian, 2018: 2). E é aí que se evidencia uma distinção importante: o plano de expressão e seus elementos são captados não pela inteligibilidade linguística,

pelas lógicas de constituição de frases e signos, mas através da repetição e redundância de elementos gráficos e sonoros.

Correa e Pondian propõem, desse modo, dois tipos de isotopias do plano de expressão (idem:3): das que se constituem pela repetição de elementos sonoros, as isofonias, e das que se constituem pela repetição de elementos gráficos, as isografias. As isofonias portanto são constituídas por femas, fonemas e acentos. No poema analisado, apesar de os blocos se constituírem de letras, elas não se unem de modo a representar um elemento significativo, como um fonema. As letras por si só não compõem um fonema. Costumam cumprir o papel de Representar graficamente um fonema. No poema, porém, nota-se que as letras não tem uma importância sonora, demonstrando apenas uma posição gráfica na ordem estabelecida como todos os símbolos linguísticos apresentados. A leitura em voz alta do poema é impossibilitada pela disposição gráfica da sequência. Com isso, conclui-se que o texto em questão possui apenas isografias, e nenhuma isofonia. Isso se comprova com o levantamento dos elementos, que se classificam todos na ordem do gráfico.

Dentro do espectro do visual, portanto, os traços distintivos são os grafemas, ou a “menor unidade morfológica da escrita na cadeia sintagmática” (idem: 10) , grafotaxemas, que possuem uma “função sintática na cadeia sintagmática da escrita” (idem:11), e elementos plásticos adicionados à escrita. Os grafemas portanto são as letras que compõem nos blocos e que se apresentam junto a imagem gráfica da mulher. Apesar de serem a menor unidade morfológica da escrita, não cumprem seu potencial significativo, mantendo-se somente em sua função gráfica, que é significativa somente a partir de sua repetição, e não de sua combinação, como ocorre normalmente no sistema linguístico. Os grafotaxemas, da mesma maneira, não possuem função representativa de fonemas, tendo sua significação gerada a partir de sua presença e repetição. O espaço branco varia muito, dentro dos blocos de acordo com a fonte e espaçamento, e na disposição geral, se contrapõe a convergência no eixo central-vertical e inferior-horizontal de elementos gráficos. A direção no geral, tal como dentro dos blocos é da esquerda para a direita, o alinhamento dos blocos é justificado e do elemento gráfico é centralizado. Do mesmo modo em

que as letras se apresentam em determinada quantidade e em determinada ordem nos blocos, a presença dos punctogramas e sinais de ritmização é característica em cada bloco: no primeiro bloco, há apenas três punctogramas: “!”, “:” e “;”, e eles são dispostos sempre na extrema direita dos blocos, sem interferir no meio dele. No segundo bloco, há cinco pontos que não se dispõem no local comum (na parte inferior das letras, logo acima da linha), mas se unem de maneira a formar uma imagem, semelhante a um ponto de interrogação inverso. O terceiro bloco é o que possui a maior variedade e maior número desses elementos, contando com:

:- 1 “”- 2 , -4 (- 2)-1 .- 4 ^- 1 <- 1 !-1 *-1 &-1 Ø – 1 ¢-1

percebe-se, portanto, que a quantidade de punctogramas e sinais de ritmização aumenta gradativamente entre o primeiro e o último bloco, concomitantemente à quebra com a disposição dos grafemas em ordem alfabética. Quanto aos morfogramas, todas as letras se encontram em maiúsculo, com a única exceção do “h” que a mulher na imagem segura. Não há itálicos, negritos, sublinhados e riscados.

O último traço distintivo, os elementos plásticos adicionados à escrita, são claramente divididos entre os blocos: no primeiro bloco, as letras possuem cor preta, tamanho médio estão na fonte Times New Roman, uma das fontes digitais mais comuns atualmente, graças a sua legibilidade, que remete à tipografia de jornal, meio inicial para o qual a fonte foi desenvolvida em 1932. No segundo bloco, a cor preta é mantida, e o tamanho é o maior no texto: trata-se de quase o triplo do tamanho das letras no primeiro bloco. A fonte, Franklin gothic, foi designada no início do século XX, entre 1903 e 1912 para ser robusta e moderna, sendo apropriada para o uso em jornais, propagandas e posters. É exatamente esse destaque da letra marcante (além de seu posicionamento) que faz o segundo bloco chamar mais a atenção, fazendo jus a sua centralização. Por fim, as letras do terceiro bloco possuem traço cinza claro, com o preenchimento vazado. O tamanho é o mesmo do primeiro bloco, e a fonte é a Helvetica nue bold outline, uma fonte criada por uma agência de design por volta de 1960, buscando demonstrar sua potência global e impessoal. Trata-se do design mais recente entre as três fontes.

Com essa discrepância visual de cada bloco, a repetição de elementos gráficos diferentes, aliada ao nível de ruptura com a ordem alfabética de cada bloco, pode-se supor que cada um deles constitua uma isografia diferente. Deste modo, a diferença de fonte e a disposição dos grafemas pode ser tomada nesse poema como crucial para a diferenciação das isografias, o que resulta em quatro delas no total: os três blocos, que mesmo sobrepostos, ainda mantêm a demarcação característica de cada, e o elemento gráfico acima, que segura duas letras, que apesar de estarem na fonte Times New Roman também, possuem diferenças: o “h” é a única letra do poema que está em minúsculo, e se apresenta em um tamanho maior que o primeiro e o terceiro bloco, mas menor que o segundo. A letra “R” está em caixa alta em vermelho, no mesmo tamanho do “h”. Desse modo, estes grafemas não colaboram para a repetição gráfica de nenhum dos blocos, não pertencendo a nenhuma dessas isotopias. Portanto, unindo a exclusão da possibilidade de essas letras pertencerem à isotopia de algum dos blocos, aliado a seu posicionamento na metade superior da página com o elemento gráfico, pode-se supor que a imagem da mulher e as duas letras que ela segura componham um grupo alheio às isotopias de cada bloco. Não se considera que haja a repetição de elementos gráficos suficientes para categorizar esse grupo como uma quarta isotopia, apesar de seu posicionamento em conjunto na página.

A partir do levantamento dos elementos gráficos do poema e da averiguação do padrão de repetição deles, conclui-se que no plano de expressão há quatro isotopias: cada um dos três blocos que constituem a metade inferior da página, e a imagem da mulher segurando as duas letras.

Considerando que o poema não possui sequer uma unidade significativa mínima (morfema) na página, o único fator que pode compor o plano de conteúdo são as implicações do plano de expressão alinhados ao título. Se o motivo do poema é a poesia, portanto, pode-se supor que o alinhamento e ordem dos três blocos indiquem uma sequência, ou mais radicalmente, uma progressão (dado o “triunfo” do título” de modos de composição poética). Da esquerda para a direita, o primeiro modo é aquele que manipula a linguagem (se não houvesse manipulação alguma não se trataria de poesia) em menor

escala, mantendo a ordem alfabética quase intacta. Logo após (e se sobrepondo) há o bloco com manipulação mediana, remetendo muito ainda a primeira forma (graças a cor e estilo da fonte e ao baixo uso de punctogramas). Por fim (se for considerada a orientação de leitura ocidental) há o bloco com o maior número de manipulações: não há sinal de alguma ordem preestabelecida (nem a alfabética), o uso de punctogramas aumenta consideravelmente, e a fonte, ao contrário das outras é vazada e cinza, não preta como nos blocos anteriores.

Reforçando a hipótese de o poema demonstrar a manipulação na linguagem como necessária para “O triunfo da poesia”, há a imagem da mulher segurando duas letras acima. As letras, como já mencionado, não se encaixam em nenhuma das isotopias dos blocos no plano de conteúdo. Deste modo, não importa onde essa mulher, esse ser em estilo clássico escolhesse colocar as letras (como a sua posição faz parecer ser sua intenção), elas ficariam deslocadas no plano da expressão. Ou seja, não importa o que ela faça, trata-se de uma manipulação.

Como o próprio título indica, trata-se de um poema metalinguístico, onde a manipulação das linguagens textuais e gráficas tratam tanto (e principalmente) no plano da expressão quanto no de conteúdo sobre o fazer poético. Seguindo a visão geral do livro, apresenta modos composicionais possíveis para o autor incluir em sua poética. A presença de elementos majoritariamente gráficos (ou em sua função gráfica apenas, como no caso das letras) trata-se de um “diferencial” do poema, que implicava um desamparo teórico no ato da análise. Tal obstáculo porém foi contornado com as teorias sobre elementos visuais na poesia, que focam principalmente no plano de expressão. A partir disso, foi possível analisar todos os elementos visuais, além de propor isotopias no plano de expressão.

4.3. Barcarola

A sequência de poemas intitulada “Síntese genética”, inserida no livro *Poética do Ciborgue* de Ernesto Melo e Castro indica a importância do motivo da navegação para a cultura portuguesa, uma vez que insere esse motivo no “código genético” português. Tendo em vista as outras sequências do livro e sua proposta como um todo, da criação de um *corpus* necessário para a programação de um ciborgue capaz de compor poesia (um projeto de longa data do autor), pode-se concluir que a temática da navegação é considerada pelo poeta como um dos traços primordiais para a composição poética. Mais além, de que o trabalho poético equivale ao ato de navegar.

Toda essa sequência se dá por variações do plano de expressão do poema “Fracta”, explicitado na primeira variante de modo a evidenciar o plano de conteúdo:

Fracta

**rigor lingua
complexa máquina
diz mais do que
expressa
esta folha singular
na finura do ar
que o azul espesso
cabe nela
e o mar rugoso
se desfaz
líquido gaz de limo
verde território
do branco
céu de luz
sem núvens
esfera plana
expandindo visões**

O plano de expressão dessa primeira variante não possui nenhuma peculiaridade, uma vez que é disposto seguindo o regime verbal, em versos que reproduzem a prosódia da fala natural. Não há divisão de estrofes ou contagem silábica padrão.

No plano de conteúdo, no nível discursivo, nota-se que o autor tem a língua, um fenômeno exclusivamente humano como uma máquina complexa, tal como um ciborgue. Isso reforça a isotopia metalinguística da agenda experimental da exploração da língua tal como um cientista ou programador. No quinto verso, a “folha singular” retoma o conceito da obra, da poesia, tal como a figura de oposição entre “finura” e “Espesso” nos versos seis e sete. A língua, além de rígida, é cheia de obstáculos e dificuldades. Tais dificuldades, representadas pelo mar rugoso, é desfeita na composição poética, que pode tomar diversas formas, como evidenciado no verso onze, em que todos os estados da matéria são mencionados: “líquido”, “gáz” e sólido (limo). O estado sólido parece referir-se ao modo tradicional de compor, já que o limo é formado em estruturas que não se movem, que são rígidas. O termo “gáz de limo” portanto, pode referir-se aos experimentais, que dão uma nova estrutura para a tradição, e pousam sobre um “verde território”, um território virgem, inexplorado. No verso dezesseis há novamente uma relação de oposição em “esfera plana”, retomando novamente o trabalho poético de exploração da língua, que no poema por fim, expande visões. Pode-se concluir portanto, que a composição poética nesse caso é comparada à navegação, na imersão e superação de obstáculos para a exploração de novos terrenos, para a expansão da visão. Podem-se desprender, portanto, a isotopia metalinguística, da composição experimental, e a isotopia da navegação. No plano narrativo, a língua, com seu rigor e complexidade, sanciona positivamente aqueles que vencem seus obstáculos com a expansão da visão, com a conquista de lugares nunca antes explorados. No plano de expressão, pode-se supor as categorias da tradição *versus* manipulação, e da natureza *versus* humano (língua).

A sequência “Síntese genética” é composta por seis variações da primeira versão do poema fracta, analisado acima. Para a demonstração da exploração linguística que o poeta propõe, foram selecionadas mais três variações, baseadas

nas diferenças de exploração do plano de conteúdo. Vale ressaltar que o plano de conteúdo se mantém o mesmo da primeira variante já analisada.

Fracta

Fracta

rigor

língua complexa

rigor

máquina

diz

língua complexa

mais

do que expressa máquina

diz

mais

do que expressa

ESTA

folha singular

ESTA

folha singular

na finura

do AR

que o azul espesso

na finura

do AR

cabe nela

e

o

MAR

que o azul espesso

cabe nela

e

rugoso se faz

MAR

líquido GAZ

de limo

rugoso se faz

líquido GAZ

verde território

de limo

verde território

do BRANCO

do BRANCO

céu de luz sem núvens

céu de luz sem núvens

esfera plana

expandindo visões

esfera plana

expandindo visões

A segunda variação rompe com maior profundidade a disposição espacial, gerando uma figura que simula um objeto tridimensional:

130

Estes estão sobrepostos e são de tamanhos diferentes. A presença desses elementos pode indicar que a produção poética, tal como as grandes navegações, caminham rumo ao desconhecido, à dúvida. Estes punctogramas possuem a mesma fonte, e convergem no mesmo ponto, sugerindo que as dúvidas, apesar de distintas e múltiplas, se encerram no mesmo lugar, nesse caso na língua e seu uso. Nota-se que nem todas as palavras são legíveis. Isso não apresenta um problema para a leitura do poema, já que é pressuposto pelo movimento da variação que todas elas possuem o mesmo plano de conteúdo, havendo variações somente no plano de expressão. Há portanto, a exploração de recursos gráficos, como negrito, caixa alta e o uso de uma segunda fonte.

Na última variante a ser analisada, sendo a última variante da sequência também, nota-se que o visual é explorado a fundo:

Neste caso, todas as palavras já não são mais legíveis. Elas passam a compor esta imagem, semelhante à dos fractais, figuras geométricas não euclidianas, que representam situações que não podem ser resolvidas através da geometria tradicional, gerando figuras compostas por partes menores e semelhantes à original, com infinitos detalhes. Trata-se de um fenômeno comumente encontrado em processos orgânicos da natureza, como o desenho dos flocos de neve e da ramificação de folhagens e a ondulação da água. Desse modo, indica o fluxo e o movimento da vida, tal como a exploração linguística ou as navegações. Para a constituição dessa imagem, foram utilizados efeitos de distorção e desfoque. O único elemento linguístico distinguível é o ponto de interrogação,

indicando que não importa quão a fundo a exploração vai, a dúvida e o desconhecido sempre permanecem.

A “Sequência genética” busca mostrar, portanto, o trabalho árduo de exploração e dúvidas que é a manipulação linguística, retomando e relacionando com o elemento tradicional do imaginário português da navegação.

4.4. Pastorela

Seguindo a tradição da variação do vilancete camoniano, Ana Hatherly compôs não só uma variação deste poema, como um livro inteiro de variações, intitulado *Leonorana* (1970). Neste livro, a autora faz um estudo de diversas manipulações possíveis em cima de um texto base. E a escolha da base não se dá à toa: como grande estudiosa da literatura portuguesa, principalmente do barroco, sempre buscou demonstrar que o experimentalismo como um fenômeno geral não é de exclusividade do período contemporâneo, mas que permeia toda a literatura, inclusive a portuguesa. Assim, buscou trazer uma base da poesia tradicional para demonstrar os modos de composição poética do movimento experimentalista, inserindo a si própria e a suas manipulações na tradição, evidenciado no título em que une o nome da camponesa canônica Leonor com o seu próprio, formando assim, *Leonorana*. Para efeitos de demonstração, será utilizada apenas a “Variação VII”, cujo programa consta: “2. movimento do tema. Multiplicidade semântica”:

VARIAÇÃO VII

descalça ia leonor. ia à fonte leda efria.
ia lesta & ia. a fonte corria. leonorapenasia.
pela aragem fria. pela manhãia. sorria & ia.
leonor. leonorana leonor. anaia bela & ia.
despedia. sorria & ia. leonor leonorana.
pela manhana. florelia floribela. anafior anafiora.
anafiorana. leonorana. ana&bela e ana&ana. leonorana.
oh quem te ama. leonorama. floriala. floriela.
floriana. oh leonorana. leonorana. leonorfesta.
leonorfesta. leonorafesta. leonorfesta. leonormestra.
mestra&ana. leonorana. oh leonorcravo. leonortravo.
comigo te trago. oh leonorana. que me insana.
oh insulana. leonorilha. minha anafilha.
arvoreana. leonorana. oh lucibela. oh lucidor.
analeonor. oloreana. oh leonorana. analiana.
leo&ana. leão de ana. oh quem te ama. leonorama.
amadisana. anatisana. eleonor. eleonorana.
miridiana. rio de ana. leonorana. oh quem te ama.
leonorama. leonorala. leonorola. anacorola.
anacoreta. leonoreta. rosaliana. leonorana.
leonorinda. leonorana. a la ventana. leonorana.
oh analívia. lívida&ana. viridiana. analionor.
anabellana. a la fontana. leonorana. oh quem te ama.
leonorama. leonor&ana. oh leonorana.

Quanto ao plano de expressão, o poema possui 24 versos, ou linhas, já que a disposição típica da poesia passa a ser inexistente. Há exatamente um período por linha, e não há nenhuma letra em caixa alta. O texto encontra-se alinhado à esquerda sem nenhum parágrafo ou separação entre as linhas. Essa estrutura de frases seguidas sem lógica estrutural ou narrativa favorece a percepção da variação semântica, que é o objetivo do poema. Desse modo, apesar de a estrutura do poema não se alinhar aos padrões tradicionais, o foco da experimentação está no conteúdo, como já dito.

É importante nesse caso, que o poema não seja analisado individualmente, mas que seja levado em conta todo o programa do livro, já que compõe em sua totalidade “Trinta e uma variações temáticas sobre o mote de um vilancete de Luís de Camões” (1970:134), cada uma explorando um campo linguístico. Deste modo, se contrapondo à imagem caótica que costuma ser atribuída aos experimentalistas, Ana Hatherly propõe uma composição sistemática e clara, evidenciando qual elemento está sendo manipulado, apresentando um exemplo provindo de uma mesma fonte: o vilancete de Camões, que se insere não somente na tradição como no imaginário português. Deste modo, além da variação semântica, a autora apresenta variações no campo fonético/fonológico, como visto na variação IX: “Ininteligibilidade por sonorização absoluta. Semantização da forma”:

VARIAÇÃO IX

alça ionte
lianor
verdevor iela erdura
descalvai

ai osa i ura

alça ionte
lianor
fermevor iverdevura
verdevai

ai osa i ura

alça ionte
descalvai
verdevai
fermevor
ifontevura
lianor

ai osa i ura

ou da visualidade do texto, manipulando o plano de expressão, como na variação XV: “Reformulação temática por absolutização concreta. Semantização visual”:

VARIAÇÃO XV

aaaaaaaaaaaa L I A N O R aaaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaa I A N O R L aaaaaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaa A N O R L I aaaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaa N O R L I A aaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaa O R L I A N aaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaa R L I A N O aaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaa L I A N O R aaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaa R L I A N O aaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaa O R L I A N aaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaa N O R L I A aaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaaaa A N O R L I aaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaaaa I A N O R L aaaaaaaaaaaaaa
ananananana L I A N O R anananananananana

Deste modo, a real intenção da poeta reside no conjunto do livro, que constitui um “tratado” sobre as possíveis manipulações de um texto tradicional, representando a agenda experimentalista.

4.5. Metalinguístico: o enunciador poeta

Seguindo o estilo de composição de Ana Hatherly, de propor livros com uma mesma temática e mesmo sistema de manipulações, fazendo com que seus livros de poesia, sejam além disso, manifestos, representações teóricas do experimentalismo, será analisado um poema do livro *O escritor*, dedicado à representação do trabalho do poeta a partir de diversos poemas visuais. Graças a isso, nota-se que os poemas que constituem esse livro possuem formas orgânicas, como o primeiro poema do livro:

tais formas orgânicas muitas vezes são feitas à mão pela poeta, contendo os traços de desenho e caligrafia da própria autora, que se utiliza de uma forma recorrente ao longo da coletânea: a imagem de uma face, colocando literalmente a imagem do poeta, do locutor em sua produção.

Exemplo disso é o vigésimo quinto poema:

Deste modo, todos os poemas desse livro referem-se ao trabalho do poeta. Para a análise, foi selecionado o décimo terceiro poema:

pois além de conter essas formas orgânicas próprias do livro e da poesia visual, trata do diálogo da poesia, do trabalho do poeta e, além disso, da outra parte que permite a existência da arte: o interlocutor.

Este poema é o primeiro em que, se nota o desenho da face duplicado, e mais: encontra-se invertido, como seu oposto complementar. Essa constatação é reforçada pela palavra abaixo dos rostos, que *a priori*, deixando de lado as repetições, indica a palavra “tu”. Ora, a palavra tu, pronome da segunda pessoa do singular, deixa implícito em seu cerne que, se há um “tu”, também há um “eu” para considerá-lo como outro. Assim, fica explícito que, em meio à composição do autor e o texto, também há um trabalho dialógico, sem o qual o trabalho poético não está completo. São duas faces complementares do papel do poeta, o de compor e o de considerar como será a recepção, como deseja que ela seja.

Analisando os elementos visuais mais a fundo, deve-se levar em conta o uso de cores: as faces estão preenchidas em preto, e o espaço entre elas, o diálogo, a criação poética em branco. Isso pode implicar no destaque da troca em si e não nos elementos que a compõem, que permanecem como sombras, apesar de ocuparem a maior parte do quadro, como se a maior parte do trabalho poético, o do autor e o do leitor, fosse pouco considerada, e a atenção se virasse somente para o trabalho já completo, já em movimento. A forma composta pela oposição das imagens em preto é orgânica, se assemelha ao curso de um rio, ou ao curso da própria poesia. Interessante constatar também que essas imagens estão emolduradas, restringidas por um quadrado pequeno, que não ocupa nem metade da página. Esse enquadramento pode representar que, para a poeta, esse diálogo é apenas um recorte do trabalho artístico, focado nesse poema.

Quanto aos elementos linguísticos, a palavra “tu” que se encontra abaixo do quadrado possui letras repetidas em ordem em caixa alta, sendo cinco letras “t” e duas letras “u”. Nota-se portanto que a consoante plosiva está em número ímpar, enquanto a vogal arredondada está em número par. Ao todo elas somam sete letras, o número de sílabas poéticas que constituem um verso em redondilha maior, uma métrica tradicional. Considerando que o único “verso” do poema é esse, pode-se considerar que cada letra representa uma sílaba poética,

constituindo um verso tradicional em meio a uma poesia visual. O fato de haver uma repetição maior da letra “t” pode representar que o lado do autor, de onde essa letra parte visualmente, vai se propagando até o diálogo, até ser compreendido pelo leitor e transformado em sua própria leitura, representada pela letra “u”. Deste modo, além de comporem um “verso” tradicional, compõem visualmente a transmissão do poema. O fato de estarem em caixa alta pode ser pela visualidade, para deixar a palavra mais evidente, ou para representar a força dessa transmissão.

Deste modo, no plano de conteúdo, nota-se dualidade autor *versus* leitor no nível fundamental, e a isotopia metalinguística da criação poética. O nível narrativo apresenta um diálogo entre o autor e o leitor, ou destinador e receptor.

4.6. O campo discursivo do experimentalismo

As análises apresentadas acima demonstram a agenda principal do movimento experimentalista, pois notam-se rupturas na maioria das categorias propostas. Dadas mais análises, ficaria evidente que este possui obras que rompem com todas as categorias da linguagem. Deste modo, pode-se concluir que o movimento do experimentalismo condensa a prática experimentalista em uma agenda, tempo e espaço específicos. Importante ressaltar que essas rupturas, tal como no Neo realismo e Surrealismo, se dão sobre os elementos considerados tradicionais no contexto em que se inseriram. Para que essa ruptura fosse de maneira planejada, seguindo um planejamento e fugindo do caos, da aleatoriedade, os experimentalistas principalmente, sempre se mostraram estudiosos não somente da prática experimentalista como da teoria literária tradicional. Ana Hatherly, além de uma das inauguradoras do movimento, era acadêmica, produziu diversas teses sobre literatura, principalmente sobre o movimento barroco, que utiliza como base para suas próprias produções. Alberto Pimenta em seu exílio foi professor de letras clássicas na Alemanha, enquanto se utiliza de diversos termos e gêneros latinos para sua produção, principalmente no livro “O labirintodonte”. Ernesto de Melo e Castro, como engenheiro têxtil, compõe diversos poemas se utilizando de fórmulas e sequências matemáticas (como a própria “Síntese genética” em parte analisada), além da visualidade das ramificações têxteis macro e microscópicas. O mesmo ocorre com todos os outros poetas experimentais, o que deixa explícito que aquilo que une os autores experimentais não é necessariamente uma forma rígida e padrão de produção, mas a manipulação linguística pura e simplesmente. Daí que cada autor se encontra livre para compor à seu próprio modo e suas próprias bases. Isso gera uma organização peculiar dentro desse grupo, em que a produção teórica e crítica experimentalista são compostas pelos próprios poetas. Isso ocorre graças à falta de produção crítica, que impulsiona os próprios artistas a indicar suas bases de composição e como as manipulam. Desse modo, o movimento experimentalista, mais do que romper com a tradição, se utiliza dela para explorar a linguagem, seja poética, visual ou performática, promovendo uma releitura da tradição, em que há não somente uma quebra, mas uma reestruturação.

Essa característica fica clara com uma comparação comumente feita: a do movimento experimental português com o concretismo brasileiro. O concretismo, seguindo uma prática experimental também, rompeu com a tradição literária brasileira em prol de construir poemas com exploração espacial, sonora e semântica. Essa ruptura, porém, foi inspirada na poesia visual americana, dada a forte relação que o movimento tinha com os Estados Unidos (Haroldo de Campos, um dos poetas mais conhecidos deste movimento traduziu diversos exemplares de literatura inglesa, além de lecionar na Universidade de Austin). Exemplo dessa proximidade do concretismo brasileiro e a poesia visual-concretista americana é analisado em “A poesia de Arnaldo Antunes” de Nassif e Souza (2018):

Segundo Augusto de Campos (2014: 42), e. e. cummings elucidou em sua poesia a “noção que realiza uma totalidade de significado no instante, provocando a necessidade de uma apreensão total da obra para a compreensão de suas partes[...]”. Baseando-se neste princípio da leitura de Cummings será feita a leitura de Arnaldo.

O poema de Cummings constrói sua significação através de sua construção plástica e das leituras do que está entre parênteses e do que está fora. O que está entre parênteses é *a leaf falls* (uma folha cai); e o que está fora é *loneliness* (solidão).

O modo como o poema foi escrito faz com que o caractere “I” fique sozinho, separado do restante de sua palavra, no ponto mais alto do texto, criando a relação semissimbólica com a imagem criada pelo poema dessa única folha que cai sozinha no chão, semissimbolizado pelo “iness”.

Pensando nessa influência e nesse modo de leitura, pode-se pensar em alguns modos de ler o poema “Olho fêmea” de Arnaldo:

- I. Lendo somente o que está entre parênteses, ficaria “fêmea-filho”.
- II. Lendo somente o que está fora dos parênteses, ficaria “o olho olha o filme”.
- III. Desconsiderando o que vem antes e depois dos parênteses, ficaria “fêmea olha o filho”.
- IV. Considerando tudo, ficaria “o olho fêmea olha o filho, filme”.

Pode-se concluir desse modo, que o concretismo buscou sua ruptura em outras tradições, enquanto o experimentalismo, que se utiliza de releituras de seu próprio cânone retornou à sua. Com essa afirmação não supõe que o experimentalismo português se encaixe na tradição literária, mas que a utiliza como ponto de partida para a manipulação e a formação de um modo não tradicional de compor.

5. Conclusão

Com as análises realizadas e as definições dos manifestos de cada escola literária reafirmadas, buscar-se-á agora montar um panorama das principais diferenças entre o neorrealismo, surrealismo e experimentalismo. Esse processo é importante para demonstrar que, apesar de dividirem o mesmo espaço e tempo, cada movimento artístico aflora de determinada maneira, em resposta a diferentes fenômenos do contexto geral em que se encontram. Em prol de justificar a condensação da prática experimentalista em um movimento do século XX em Portugal, é preciso analisar contra o que se colocavam, e ao lado de quem, estruturando assim seu espaço discursivo.

Para a análise das maiores divergências, foram utilizadas algumas categorias que compõem o processo de composição poética. Tais categorias serão utilizadas para tornar mais claras (e quantitativas) as discrepâncias entre os poemas, e foram selecionadas através da contemplação dos elementos mais significativos nas análises tanto do plano de expressão quanto de conteúdo. As categorias, portanto, são motivo, sintaxe e semântica na esfera do conteúdo, e disposição espacial, sonoridade e iconografia (referente a elementos visuais não linguísticos) na esfera da expressão. Essas categorias foram assim definidas com base nos elementos linguísticos do plano de expressão e no de conteúdo que são manipulados pela literatura contemporânea com maior frequência. A ruptura no motivo refere-se ao uso de temáticas, assuntos principais ou secundários, que fogem de temas tradicionais, como a temática de amor ou natureza. A quebra da sintaxe refere-se ao uso de estruturas não canônicas, por vezes agramaticais. Exemplo disso é a “variação IX” de *Leonorana*, que não segue uma ordenação sintática padrão, apesar de *a priori* seguir a estrutura do vilancete de Camões, mas sim um fluxo construído pela sonoridade. A ruptura na categoria semântica refere-se ao uso de relações impossíveis no mundo físico, como um “automóvel verde vestido de lilás” do poema “O cadáver esquisito à mesa pé de galo” de António Maria Lisboa. A categoria de disposição espacial refere-se a qualquer disposição que não seja versificada rigidamente, de acordo com os padrões tradicionais de disposição dos versos e estrofes, rimas e contagem silábica. Há diversas formas de romper com a tradição nesse quesito, desde os versos em prosa, comuns no Neo

realismo, até a exploração de visualidade, comum no Experimentalismo. A sonoridade apresenta rupturas ao negar a contagem silábica e de rimas, e explorar outros fenômenos, como os de harmonia vocálica, repetição e outros. Exemplo dessa ruptura é o poema “Homenagem ao poeta” de E.M. de Melo e Castro, em que o autor se utiliza do aspecto sonoro do verso de Camões “alma minha” para induzir à leitura da palavra “maminha”. Por fim, a iconografia refere-se ao uso de elementos visuais não linguísticos, como caligramas ou elementos puramente gráficos, presente no poema “Triunfo da poesia” de Fernando Aguiar por exemplo. Na análise, considerando pontos já mencionados, tem-se que o neorrealismo propõe uma quebra majoritariamente de motivo, com uma estrutura de prosa, enquanto o surrealismo inclui a quebra de motivo, semântica, e por vezes estrutural e sonora. No experimentalismo, nota-se que, a depender do poema, quebras de motivo, sintáticas, semânticas, espaciais, sonoras e iconográficas surgem. Foram considerados portanto os poemas analisados ao longo deste trabalho, sendo três poemas representativos de cada movimento e um poema referente a cada um dos motivos destacados: barcarola, pastorela e papel do poeta, totalizando dezoito textos, seis de cada movimento. A escolha de tais poemas já tiveram sua importância justificada durante as análises. Em suma, tratam-se de poemas marcantes na época, seja por sua importância ideológica, artística, o alinhamento com a agenda do movimento, ou pela importância do autor dentro dele.

A partir desse *corpus*, os poemas foram analisados com as categorias propostas, a fim de proporcionar um parâmetro quantitativo das diferenças e semelhanças entre os movimentos literários. Em prol de apresentar os resultados com mais clareza, foi utilizado o princípio de se houve ou não quebra em cada categoria, formando um gráfico para cada uma com o número de poemas analisados de cada movimento literário que apresentam alguma quebra. O uso dos gráficos tem o propósito de facilitar a visualização das rupturas em cada categoria, não seguindo um modelo científico. Para a seleção, a forma em prosa, típica do neorrealismo foi considerada uma quebra na disposição espacial, e o apagamento de qualquer categoria foi considerada uma quebra.

Os gráficos, cada um referente a uma das categorias de composição, indicam quantitativamente os poemas de cada movimento que apresentaram uma ruptura dentro da categoria, em relação aos modos tradicionais. Deste modo, dos seis poemas analisados de cada movimento, foi constatado a partir da análise de cada um a quebra ou não da categoria, para que fossem computadas nos gráficos somente as divergências do cânone.

Tema

Sintaxe

Semântica

Disposição espacial

Sonoridade

Iconografia

5.1. Análise das categorias no Neorrealismo

As categorias com as quais o *corpus* do Neo realismo mais rompe são as de motivo e de disposição espacial. Trata-se de uma consequência direta da literatura panfletária, que baseia a agenda do Neo realismo. Em prol de se colocar contra o Estado e o governo ditatorial, é comum a ruptura dos motivos tradicionais, uma vez que a liberdade civil implica também na liberdade de expressão, da ruptura com os meios antigos e tradicionais de literatura, bem como de organização social. Como forma de militância, o plano de conteúdo é priorizado sobre o plano de expressão, ou seja, as informações e críticas devem ser mais claras possíveis para o maior entendimento do leitor. Graças a isso, a disposição espacial tradicional é abandonada, uma vez que se tratava de uma forma rígida, muitas vezes direcionada apenas a conhecedores da área. É utilizada, portanto, a forma de prosa nos poemas, para que o fluxo de idéias não precisasse ser interrompido para se adequar à forma, se aproximando de uma forma “popular” e clara nesse contexto.

Do mesmo modo que a ruptura temática e espacial contribui para o objetivo do movimento neo realista, a não ruptura nas demais categorias também, uma vez que a ruptura nas estruturas sintáticas, semânticas e sonoras tornariam o texto menos claro, mais labiríntico, no sentido de que exigiria uma análise mais aprofundada e demorada para a compreensão do plano de conteúdo. No plano de expressão, o uso da iconografia não contribuiria para a transmissão de informações, que buscavam ser distribuídas em uma forma panfletária propriamente.

5.2. Análise das categorias no Surrealismo

Dado o propósito surrealista de romper com as amarras sociais, com a tradição não somente literária como comportamental, tem-se a ruptura quase total do motivo no *corpus* analisado. O único poema que não apresenta essa ruptura é “Prólogo” de Mário Cesariny, que utiliza justamente a estrutura tradicional, sem romper com nenhuma categoria para inserir uma crítica à relação da tradição com a sociedade conservadora católica da época. Desse modo, mesmo no poema que não apresenta rupturas nas categorias propostas, há a crítica do cânone desse espaço discursivo.

O foco da ruptura Surrealista recai sobre a categoria da semântica, pois este é o recurso utilizado para a construção das imagens oníricas, base desse movimento. Desse modo, a quebra na lógica semântica proporciona o absurdo, a aleatoriedade típica surrealista. Tal construção é auxiliada pelas rupturas e, por vezes, na disposição espacial e na sonoridade.

5.3. Análise das categorias no Experimentalismo

O Experimentalismo, graças a proposta de manipulação da língua em todos os seus níveis, é o único movimento cujo *corpus* analisado apresentou ao menos uma ruptura em cada uma das categorias. Trata-se do único “gênero” (nos termos de Maingueneau) que rompe sintaxe e iconografia, demonstrando o aprofundamento na linguagem até um nível extra verbal, em que a estrutura sintática da língua dá lugar à visualidade, extremamente planejada e essencial para o processo de geração de sentido. Graças a essa exploração linguística, que varia de autor para autor, cada qual com seu processo específico, o movimento experimentalista não possui manifestos, e a sua teoria crítica é produzida pelos próprios poetas, que buscam elucidar os fenômenos manipulados e qual a motivação para tal.

Há um fato interessante a se destacar: apesar de o experimentalismo ser o movimento com mais rupturas previstas, na categoria de motivo parece ter os valores invertidos, uma vez que apenas um poema rompe com a temática tradicional, e o Neo realismo e o Surrealismo apresentam temáticas divergentes em aproximadamente todos os poemas analisados. Isso representa uma peculiaridade do movimento Experimentalista: ao buscar romper com a tradição, ao invés de negá-la por completo, retomam esses elementos para manipulá-los ao seu modo. Ana Hatherly baseia grande parte de sua produção no Barroco, Alberto Pimenta se utiliza de estruturas tradicionais como a balada e a canção, E. M. de Melo e Castro se baseia em um poema de Camões em “Homenagem ao poeta”. Esse movimento clarifica a visão experimentalista de manipular a tradição a fim de criar algo novo, inédito, e por isso, de ruptura. Não se trata, porém, de negar toda a tradição, afinal, definem-se a partir dela.

O mesmo ocorre em certa medida com todos os movimentos aqui analisados. Apesar de todos eles romperem com diversos aspectos da tradição, ainda mantêm o que se poderia chamar de uma “essência portuguesa”, ou seja, uma referência, mesmo que de negação, com a tradição, o que permitiu a divisão do *corpus* em pastorela e barcarola, por exemplo, já que são motivos arraigados na cultura portuguesa, a qual todos eles fazem referência. Ressalta-se

que isso não significa que esses movimentos se conformem com a tradição, mas que se utilizam dela como ponto de partida para a manipulação, cada uma a seu modo.

Contrapondo-se a esse fenômeno comum na literatura portuguesa pós-moderna, está a literatura brasileira do mesmo período, em especial o concretismo. Apesar de o Concretismo, e principalmente o Experimentalismo se aproximarem bastante na produção no que concerne a exploração da língua e de elementos iconográficos, se diferem no sentido de o Experimentalismo retomar a sua tradição nacional e tomá-la como ponto de partida, e o Concretismo negar toda a tradição literária brasileira e buscar suas referências em outras tradições, como a norte americana.

5.4. Considerações finais

Esse estudo teve como objetivo analisar o movimento experimentalista português, não somente encerrado em sua produção e manifestos, mas em relação ao seu espaço discursivo, gerando uma noção panorâmica de literatura, em que os movimentos literários se encontram em constante dinamicidade não somente entre seus autores e críticos, mas entre todo um contexto histórico, literário e social. Trata-se de evidenciar que a literatura, como parte da instituição da arte não se destina apenas à mera contemplação de um público especializado, como afirmou Octavio Paz sobre o modernismo, mas a refletir e construir o pensamento humano e sua história, se inserindo nela. Essa pesquisa portanto, compõe um primeiro momento de estudos sobre o experimentalismo de forma contextualizada, inserido em seu ambiente. Cabe portanto a futuros estudos desenvolverem esse assunto com maior profundidade, um *corpus* de poemas maiores e com mais categorias de análise.

A teoria de Maingueneau, contribuiu com a ferramenta teórica para o levantamento do espaço discursivo, a partir do princípio que define todo o sistema linguístico: o das oposições. Foi a base do princípio intertextual, gerando deste modo, a análise contextualizada, no sentido de elementos em constante mutação, inseridos em um mesmo ambiente, no qual interagem entre si. Essas análises sintagmáticas, em um movimento horizontal permitiram um maior aprofundamento na análise paradigmática, num sentido vertical, do experimentalismo, foco da pesquisa.

6. Referências bibliográficas

ABDALA, Júnior, Benjamin. História social da literatura portuguesa. São Paulo: Ática, 1985
Acquisition et Transmission Des Savoirs, 1998.

AGUIAR, Fernando. Poéticas. Newton-le-Willows: The Knives Forks and Spoon Press, 2011.

AGUIAR, Fernando. Soneto ecológico. Matosinhos, 2005. Descrição da obra disponível em http://web2.cmmatosinhos.pt/sgam/index.php?option=com_content&view=article&id=108&Itemid=256

AGUILAR, Gonzalo. Poesia Concreta Brasileira. As Vanguardas na Encruzilhada Modernista. São Paulo: Edusp, 2005

ANDRADE, Mário. Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ANTUNES, Arnaldo. Como é que chama o nome disso: antologia. São Paulo: Publifolha, 2006.

ARAGÃO, Antonio. Um buraco na boca. Lisboa: Vala comum, 1993, 2. ed.

ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. Brasil: Ogleal, 2010. 1. ed. 1881.

AULETE, Francisco, Júlio, Caldas. Dicionário contemporâneo da língua portuguesa : edição brasileira, atualizada, revista e consideravelmente aumentada pela introdução dos vocábulos em uso no Brasil. Rio de Janeiro: Delta, 1958, 4. ed. (1. ed. 1879).

BRETON, André. Manifesto surrealista. 1924, disponível em <https://www.culturabrasil.org/breton.htm>

CAMÕES, Luís de. Alma minha gentil que te pertiste. Lisboa, 1560. Disponível em domínio público.

CASTRO, Ernesto, Manuel, de Melo e. A poética do ciborgue. São Paulo: Confraria do livro, 2014

CASTRO, Ernesto, Manuel, de Melo e. Ideogramas. Lisboa: Guimarães editora, 1962

CASTRO, Ernesto, Manuel, de Melo e. Poética do ciborgue. São Paulo: Confraria do vento, 2014.

CORRÊA, Thiago. Moreira. e PONDIAN, Juliana, di Fiori. Isotopias do Plano da Expressão. São Paulo, 2018.

CUMMINGS, Edward Estlin. A leaf falls loneliness in. 95 poems. Nova Iorque: 2002. 1 ed. 1958.

EDELINE, F. Linéarité et poésie visuelle. In: COTTE, P. Langage et Linéarité. Lille: Septentrion, 1999

EDELINE, Francis. et al. Rhétorique poétique: le jeu des figures dans un poème de Paul Eluard. in. Documents de travail et pré publications. L'âge D'homme: Urbino, 1972.

Entrevista concedida por Hatherly ao Colóquio internacional "Discursos e práticas alquímicas". Disponível em: <http://triplov.com/alquimias/hatherly.htm>

FERREIRA, José, Gomes. Poesia. Lisboa: Diabri, 1971.

FLOCH, Jean, Marie. Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit. Amsterdam: Hadès, 1985.

FONSECA, Manuel da. Poemas completos. Lisboa: Portugália, 1969.

HATHERLY, Ana. Anagramático. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

HATHERLY, Ana. Antologia de textos visuais do século XVII e XVIII in. A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portuguesas dos séculos XVII e XVIII. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983

HATHERLY, Ana. Experiência do prodígio. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983

HATHERLY, Ana. Experimentalismo, barroco e neobarroco, Barcelona: Actas, 1994

HATHERLY, Ana. O escritor. Lisboa: Moraes editora, 1975.

HATHERLY, Ana. O escritor. Lisboa: Moraes editores, 1975

HATHERLY, Ana. Para uma arqueologia da poesia experimental in. A casa das musas. Lisboa: Editorial Estampa. 1995

HAYMAN, Max. Serial sevens test. 194.

HJELMSLEV, Louis. Prolegômenos a uma teoria da linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2013. Informações sobre fontes tipográficas disponíveis em www.dafont.com

JHA, Kalanath. Figurative poetry in sanskrit literature. Delhi: Motilal Banarsidass, 1975

LISBOA, António Maria. Poesia de António Maria Lisboa. Lisboa: Assírio & Alvim, 1977

MAINGUENEAU, Dominique. A gênese dos discursos. São Paulo: Parábola, 2008, 2 edição

MELO, João de. Navegação da terra : poesia. Lisboa :Vega, 1980

MOISÉS, Carlos, Felipe. Surrealismo em Portugal/Surrealismo Português in, Boletim informativo- Publicação do centro de estudos portugueses da Universidade de São Paulo. São paulo,1986.

MORGENSTERN, Christian. Fisches Nachtgesang in. Galgenlieder. Berlim: Standortsignaur,1905.

NAMORA, Fernando. Terra : poema. Coimbra: Coimbra editora, 1941

NASSIF, Valéria e SOUZA, Lais, Akemi e PIETROFORTE, Antonio, Vicente Seraphim (org.). A poesia de Arnaldo Antunes in. Ensaios de arte experimental. São Paulo: Córrego, 2018.

OLIVEIRA, Alberto de. Sonetos e poemas, 1888. Disponível em domínio público. PAES, José Paulo. Poemas da antologia grega ou palatina. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

PAULA, José Agrippino de. Panamérica. São Paulo: Papagaio, 2001. 1. ed. 1967.

PESSOA, Fernando. Poesias. Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995). - 227

PIETROFORTE, Antonio, Vicente, Seraphim. O discurso da poesia concreta. São Paulo, Annablume, 2008.

PIGNATARI, Décio. Stèles pour vivre in. Noigrandes número 3. São Paulo: Martins fontes, 1956.

PIMENTA, Alberto. A magia que tira os pecados do mundo. Lisboa: Cotovia, 1995

PIMENTA, Alberto. O labirintodonte. Porto: 7 nós, 2013, 2 edição

PORTELLI, Alessandro. Sonhos ucrônicos- memórias e possíveis mundos dos trabalhadores in. Projeto história- Revista do programa de estudos pós graduados de história. São Paulo: PUC, 1993. Tradução de Maria Therezinha e Janine Ribeiro.

PROPP, Vladmir. Morfologia dos contos maravilhosos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, 2 edição

SAUSSURE, Ferdinand. Curso de linguística geral. São Paulo: Cultrix, 2001, 27 edição

TORRES, Rui. Enquadramento teórico e contexto crítico da PO.EX. Lisboa, 2008.
Disponível em formato ebook em https://www.po-ex.net/pdfs/ebook1_poex.pdf

VASCONCELOS, Mário, Cesariny. Poesia (1944-1955). Lisboa: Delfos, 1960 XISTO,
Pedro. Zen in. Logogramas. 1966.