

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

VALÉRIA NASSIF DOMINGUES

***A Semiótica em Anagramático, de Ana Hatherly***

São Paulo

2019

VALÉRIA NASSIF DOMINGUES

**A Semiótica em *Anagramático*, de Ana Hatherly**

**Versão original**

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

Área de Concentração: Linguística e Semiótica

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

D163s Domingues, Valéria  
A Semiótica em Anagramático, de Ana Hatherly /  
Valéria Domingues ; orientador Antonio Pietroforte. -  
São Paulo, 2019.  
173 f.

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

1. Poesia Experimental. 2. Semiótica. 3.  
Anagramas. I. Pietroforte, Antonio, orient. II.  
Título.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE****Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**

**Nome do (a) aluno (a): Valéria Nassif**

**Data da defesa: 17/12/2019**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): prof. Doutor Antonio Vicente Seraphim  
Pietroforte**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 20/02/2020

A handwritten signature in blue ink, consisting of several overlapping loops and a long horizontal stroke extending to the right.

---

*(Assinatura do (a) orientador (a))*

Nome: DOMINGUES, Valéria Nassif

Título: A Semiótica em *Anagramático*, de Ana Hatherly

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

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/2019

**Banca examinadora:**

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por todo amor que dedicaram à minha criação e formação.

À minha irmã e minha família em geral, pelo apoio e incentivo à minha pesquisa.

Aos meus avós, em especial, por todas as orações.

Ao professor Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, por todo incentivo, ensinamento e suporte.

À professora Norma Discini, por ter inspirado e guiado meu percurso acadêmico, na linguística e na semiótica.

Aos professores do exame de qualificação, José Horácio Costa e Juliana Pondian, por todas as considerações, discussões e indicações feitas.

Aos meus colegas do GEPOEX pelo acolhimento e por todas as reuniões.

Aos meus amigos Thiago Corrêa, Cláudia Souza, Andrezza Reis e Joyce Lopes por estarem sempre dispostos a discutir e me ajudar com suas considerações sobre este trabalho.

À Lais Akemi e à Clarissa Monteiro, pela amizade e por todo o suporte que deram ao longo de meu percurso acadêmico.

Ao Feitiço, Tuti e Coffee pela carinhosa companhia durante a escrita.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo por todo conhecimento e formação que me proporcionou.

Ao CNPq, que concedeu a bolsa.

*Todo presente de criação propõe uma leitura sincrônica do passado de cultura. A apreensão do novo representa a continuidade e a extensão da nossa experiência do que já foi feito (...).*

Haroldo de Campos

## RESUMO

DOMINGUES, Valéria Nassif. **A Semiótica em *Anagramático*, de Ana Hatherly**. 2019. 173 fls. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Ana Hatherly, formada em filologia germânica, professora da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FSCH), foi uma importante poetisa do Experimentalismo português - movimento literário que se desenvolveu na segunda metade do século XX e cuja principal característica estética era o experimental nos níveis linguísticos (fonológico, sintático, semântico, etc.) e nos níveis extralinguísticos (como a plasticidade, por exemplo). Esta dissertação tem por objetivo apresentar um estudo da poesia experimental de Ana Hatherly em seu livro *Anagramático* (HATHERLY, Ana. *Um calculador de improbabilidades*. Quimera: Portugal, 2001.), através de dispositivos das ciências linguísticas, da retórica e da semiótica. Para fazê-lo, apresenta-se antes uma chave de leitura para os textos do movimento – dado que eles exigem um perfil de enunciatário muito específico – e um estudo sobre a figura retórica que dá nome ao livro: o anagrama. A partir daí é feita a análise de cada um dos quatro capítulos do livro e do livro enquanto unidade, relacionando-o com seu contexto de produção.

**Palavras-chave:** Poesia. Experimental. Semiótica. Anagrama. Linguística. Ana Hatherly.



## ABSTRACT

DOMINGUES, Valéria Nassif. **Semiotics in Ana Hatherly's *Anagramático***. 2019. 173 fls. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Ana Hatherly, graduated in Germanic philology, professor at the Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FSCCH), was an important poet of Portuguese Experimentalism - literary movement that developed in the second half of the twentieth century and whose main aesthetic characteristic was the experimental at linguistic levels (phonological, syntactic, semantic, etc.) and at extralinguistic levels (such as plasticity, for example). This dissertation aims to present a study of Ana Hatherly's experimental poetry in *Anagramático* (HATHERLY, Ana. *Um calculador de improbabilidades*. Quimera: Portugal, 2001.), through the theories of the linguistic sciences, rhetoric, and semiotics. In order to do so, it is presented a reading key for the texts of the movement - as they require a very specific enunciatory profile - and a study of the rhetorical figure that gives the book its name: the anagram. From there, the analysis of each of the four chapters of the book and the book as a unit is made, relating it to its context of production.

**Keywords:** Poetry. Experimentalism. Semiotics. Anagram. Linguistic. Ana Hatherly.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1. Parte 1 – Chave de Leitura .....</b>	<b>14</b>
1.1. Contexto Histórico.....	15
1.2. Contexto Literário .....	19
1.2.1. Modernismo.....	20
1.2.2. Neo-realismo .....	21
1.2.3. Surrealismo.....	22
1.2.4. Poesia 61.....	24
1.3. Ambiente x Formas herdadas: O nascimento da PO.EX.....	24
1.4. Poesia Experimental Portuguesa: Definição e Teoria .....	32
1.4.1. Conceitos .....	36
1.4.2. Barroco .....	39
1.5. Concluindo .....	43
<b>2. Parte 2 – Teoria.....</b>	<b>44</b>
2.1. Retórica.....	44
2.1.2. Retórica da escrita .....	47
2.1.2.1. Características Universais da Escrita.....	47
2.1.2.2. Unidade Operatórias da Escrita .....	47
2.1.2.3. Figuras Retóricas .....	51
2.2. Semiótica Tensiva .....	53
2.3. Anagramas .....	54
2.3.1. Linguística - Ferdinand de Saussure.....	54
2.3.2. Retórica.....	57
2.3.2.1. Grupo $\mu$ .....	57
2.3.2.2. Juliana Pondian.....	58
2.3.3. Semiótica .....	58
2.3.4. Filologia.....	59
2.3.4.1. Literatura - Barroco .....	59
2.3.4.2. Livro de curiosidades filológicas.....	61
2.3.4.3. Dicionário .....	61
2.3.5. Matemática .....	62
2.3.6. Conclusão .....	63
<b>3. Parte 3 - Anagramático - Análises .....</b>	<b>64</b>
3.1 LIVRO I - A MALDADE SEMÂNTICA (1966 - 68).....	64

3.1.1. A POESIA TEM SIDO UMA ARTE VERDADEIRAMENTE ANIMAL .....	65
3.1.2. TEXTO PARA A GÊNESE DO EROS FRENÉTICO .....	69
3.1.3. O/ A FILÓSOFO/A CERLERAD O/A .....	74
3.1.4. Considerações sobre A Maldade Semântica.....	76
3.2. Livro II - A Detergência Morosa (1966 - 68).....	77
3.2.1. O Livre Pensador da Cunha.....	77
3.2.2. Os caracóis e as carpas têm cornos.....	84
3.2.3. Os sumérios eram sumários.....	88
3.2.4. Tropolitote .....	93
3.2.5. Vogais.....	96
3.2.6. Aporia.....	98
3.2.7. CANTATA PARA A MALDADE SEMÂNTICA .....	102
3.2.8. Considerações sobre Detergência Morosa.....	112
3.3. LIVRO III - LEONORANA (1965 - 70).....	112
3.3.1. 1.º Desenvolvimento do tema.....	116
3.3.2. - 2.º desenvolvimento do tema .....	123
3.3.3. 3.º Desenvolvimento - Circunscrição absoluta aos elementos do tema. ....	128
3.3.4. 6.º desenvolvimento do tema.....	135
3.3.6. Considerações sobre Leonorana .....	146
3.4. LIVRO IV - <i>META-LEITURA</i> (1968 - 69).....	147
3.5. Anagramático.....	156
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>158</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>160</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>164</b>

## INTRODUÇÃO

Do interesse pela teoria semiótica e de uma então recém-desperta curiosidade quanto à sua aplicação na literatura pós-moderna, surgiu a ideia desta dissertação. Ao ter contato com algumas obras de autores do experimentalismo português nas reuniões do grupo de estudos de Poéticas Experimentais da USP (GEPOEX), optou-se por trabalhar com a autora Ana Hatherly, tanto por sua produção artística quanto por sua produção crítica sobre o movimento de Poesia Experimental Portuguesa.

Rui Torres e Pedro Reis<sup>1</sup> apontam que “o experimentalismo literário se apresenta ciclicamente ao longo da história da literatura, correspondendo a uma prática, mais do que um período literário específico”. Entendendo-se experimentalismo como um processo de quebra dos padrões estabelecidos pelos cânones vigentes numa determinada época, verifica-se na literatura brasileira, por exemplo, que autores como José de Alencar (romantismo – 1ª fase) e Machado de Assis (realismo) são considerados experimentais à medida que o primeiro, no romance *Iracema*, escreve um épico com tom poético, mas em prosa; e o segundo, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cria um narrador defunto que quebra a cronologia da história.

Em Portugal, na segunda metade do século XX, o experimentalismo que surge do encontro com o movimento de poesia concreta internacional foi uma das tendências do vanguardismo literário que culminou no movimento Poesia Experimental Portuguesa. Enfatiza-se que os termos que remetem ao experimental/experimentalismo que serão utilizados doravante fazem referência a este movimento e não à recorrente prática literária apontada por Torres e Reis, pois ainda que a Poesia Experimental atue de acordo com essa prática, enquanto movimento ela assume características específicas que não são compartilhadas pelas demais obras.

Ana Hatherly foi uma importante artista portuguesa, nascida a 8 de maio de 1929 em Lisboa, criada e educada rigidamente pela avó, dedicou seus primeiros 20 anos de vida aos estudos de canto lírico como uma soprano *légère*. Estudou no Conservatório de Lisboa e chegou a ir para a Alemanha se especializar em música barroca, mas foi impedida por problemas seríssimos de saúde que a levaram a ser internada em um hospital na Suíça. Impedida de cantar, Ana Hatherly foi obrigada a considerar outras profissões - consciente, entretanto, de que teria

---

1. REIS, P. TORRES, R. **Poesia experimental Portuguesa Cadernos e Catálogos: Enquadramento teórico e contexto crítico da PO-EX**. E-book disponível em < [http://www.poex.net/pdfs/ebook1\\_poex.pdf](http://www.poex.net/pdfs/ebook1_poex.pdf) > p.2.

que continuar no universo artístico, passou a escrever e iniciou sua carreira oficialmente em 1958 com a publicação do livro “Um Ritmo Perdido” – livro que, como ela gosta de ressaltar, não tinha influências conscientes, foi escrito apenas como uma forma de ganhar musculatura até decidir ao que realmente iria se dedicar.

Paralelamente à sua atividade artística, Ana Hatherly se dedicou também academicamente aos estudos da língua: além de ter estudado cerca de 38 línguas ao longo de sua vida, licenciou-se em Filologia Germânica pela Universidade Clássica de Lisboa e doutorou-se em Estudos Hispânicos do Século de Ouro pela Universidade da Califórnia (Berkeley). Foi professora catedrática da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (entre 1981 e 1999), onde criou o Instituto de Estudos Portugueses (1994); e fundou revistas como a “Claro-Escuro” que se dedica a estudos barrocos e a “Incidências” do Instituto de Estudos Portugueses.

A atuação acadêmica e a atuação artística de Ana Hatherly permeiam-se: sua apreciação pelo barroco que a impulsionara em todo seu percurso acadêmico é atualizada em sua produção artística, bem como seus interesses em teorias linguísticas são evidentemente desdobrados em seus poemas e em sua pesquisa. Estes interesses linguísticos são muito característicos do movimento do qual Ana fez parte: o movimento de Poesia Experimental Portuguesa que se estabeleceu a partir das publicações, em 1964 e 1966, dos *Cadernos Antológicos da Poesia Experimental*- nos quais atuaram poetas como Herberto Helder, José Alberto Marques, Ernesto de Melo e Castro, António Aragão, Salette Tavares e Liberto Cruz.

A adesão oficial de Ana Hatherly ao grupo ocorreu em 1966 com a participação na segunda revista PO.EX<sup>2</sup>, mas já em 1959, Ana havia publicado um artigo e um poema concreto no Diário de Lisboa, demonstrando que o seu interesse por esse tipo de produção vinha de um período anterior ao seu ingresso no grupo. Ana logo tornou-se expoente no movimento por se dedicar exaustivamente não só a produção poética, mas sobretudo pela sua atuação na crítica e defesa da poesia experimental. Ela é autora ou coautora de textos programáticos do movimento e sua pesquisa acadêmica teve grande influência na teorização e produção do experimentalismo. A revisão do Barroco português por ela feita tornou possível não só o tão característico diálogo do movimento com a tradição, mas também demonstrou a necessidade da história da poesia visual de incluir vários séculos de experimentos com a visualidade textual em seu escopo.

---

2. É um acrônimo de *poesia experimental* criado por Ernesto de Melo e Castro, título de uma Revista organizada por António Aragão, Herberto Helder e Ernesto de M. e Castro que teve duas edições, onde os poetas acima mencionados publicaram.

O experimental no trabalho poético de Ana Hatherly, segundo a própria autora, tem por objetivo tentar produzir novas formas de praticar poesia através de uma atitude experimental – “uma forma criativa de investigar as possibilidades da linguagem poética submetendo-a a uma experimentação sistemática” (HATHERLY, 2001, p. 7). Escrito em 1965-69 e publicado em 1970, o livro *Anagramático*, que é o objeto de estudo desta pesquisa, é exemplar de uma fase aguda do percurso experimental da autora e ilustra empiricamente essa investigação da linguagem em diversos níveis, como o sintático, o fonológico e o visual ao longo de seus quatro capítulos: *A Maldade Semântica*, *A Detergência Morosa*, *Leonorana* e *Meta-leitura*.

A complexidade de tal tipo poesia presente em o *Anagramático* traz a necessidade de se verificar como essas experimentações sistemáticas influem no processo de significação do poema: quais efeitos de sentido criam, com o que dialogam e como se estruturam. Considerando-se o perfil de enunciatário demandado pelo objeto de estudo, a primeira parte do trabalho busca dar ao leitor desta dissertação uma chave de leitura, não só de *Anagramático*, bem como de outros livros do movimento de Poesia Experimental Portuguesa.

Dentre os objetivos que originaram essa pesquisa, o principal deles era analisar *Anagramático* segundo a teoria semiótica francesa e seus desdobramentos visuais. Originalmente, havia-se pensado na mobilização e aplicação do Percurso Gerativo do Sentido, desenvolvido por A. J. Greimas, e das ferramentas elaboradas por Jean Marie Floch para análise dos aspectos visuais dos poemas. Ao iniciar as análises, entretanto, o recorte feito da teoria se mostrou pouco produtivo devido à característica de atenuação do plano do conteúdo do objeto de estudo. O foco da literatura experimental, como será comentado na primeira parte deste trabalho, é dado à experiência de criação e fruição dos poemas. Conhecendo, então, a importância do aspecto processual, optou-se por mobilizar a teoria do Grupo  $\mu$  - grupo de pesquisadores de Liège que atualizaram os estudos de retórica ao associá-los aos estudos discursivos de então, com a semiótica greimasiana inclusa. A escolha da retórica para análise dos poemas se deu, sobretudo, por ela ter originado os estudos discursivos (no ocidente) e levar em consideração aspectos processuais do plano de expressão não trabalhados pela semiótica greimasiana antes dos trabalhos do Grupo  $\mu$ .

Este trabalho apresenta-se estruturado em três partes: a primeira, como foi dito, trata-se de uma chave de leitura para o objeto de estudo desta pesquisa; a segunda traz a apresentação e discussão da teoria mobilizada para a análise do livro; e a terceira, por fim, traz as análises de *Anagramático*.

## 1. Parte 1 – Chave de Leitura

A Poesia Experimental Portuguesa é um movimento de vanguarda que surgiu em Portugal na segunda metade do século XX. Para que seja possível falar sobre o movimento em si, ao defini-lo como vanguarda torna-se necessário antes apontar qual conceito de vanguarda é utilizado como referência nesta pesquisa. No livro *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*, Gonzalo Aguilar discute, no primeiro capítulo, a definição de vanguarda e faz uma crítica ao livro que até então servia como referência acadêmica para o assunto: *Teoria da Vanguarda* de Peter Bürger publicado na década de 1980. Segundo Aguilar, a definição dada por Bürger é problemática pois estabelece um critério único para a definição do que é ou não uma vanguarda: o critério “[d]a superação da instituição da arte” - que se mostra inadequado, pois obriga Bürger a excluir da classificação de vanguarda movimentos e artistas que sempre foram considerados como tal. Gonzalo Aguilar passa a dialogar, então, com a proposição de Pierre Bourdieu, que defende o seguinte:

Não é preciso dizer que não constituo em essência transhistórica[...] uma noção que, tal como a noção de vanguarda, é *essencialmente relacional* (ao mesmo título que a de conservantismo ou de progressismo) e definível apenas na escala de um campo em um momento determinado. (BOURDIEU<sup>3</sup>, 1996, p. 412)

O autor, entretanto, faz uma ressalva em relação a Bourdieu apontando que, apesar do que ele mesmo defende teoricamente, na prática, suas descrições costumam oscilar entre o relacional e o posicional. O problema, segundo Aguilar, é que ao se definir “vanguarda” posicionalmente (de 1860 aos dias de hoje) e não levar em consideração os momentos históricos específicos, ocorre um descarte de aspectos intrínsecos relacionados a um determinado tipo de obra ou prática.

A partir do diálogo crítico que Gonzalo estabelece com Bürger e Bourdieu, ele elabora sua proposição do que é vanguarda, definindo-a como relacional e propondo que é preciso localizá-la historicamente para compreender suas características. Ele diz:

[...] as relações a partir das quais se define uma vanguarda são variáveis, mas não vazias: em primeiro lugar, é necessária a conjunção de profundas transformações tecnológicas, a existência de um campo literário ou artístico investido de uma autoridade intrínseca e um momento em que a modernidade é um motivo de disputa cultural e política. Em segundo lugar, no domínio do artístico, as relações vanguardistas implicam sempre um questionamento do

---

<sup>3</sup> BOURDIEU, P. **As regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

estatuto da obra, porque é sua legitimidade como forma que está em jogo. (AGUILAR, 2005, p. 32)

Gonzalo explicita, assim, a tensão entre *novidade* (tecnológica) e *não-conciliação* (cultural), dois conceitos fundamentais em sua definição de vanguarda, que surgem do desajuste entre ambiente e formas herdadas - que, segundo o autor, somente pode ser superado por um tipo de prática violenta e não-conciliatória: a vanguarda.

O texto de Gonzalo Aguilar vai adiante e continuará a ser mobilizado durante a dissertação, mas, por hora, já é possível delimitar que é a partir dessa definição relacional proposta pelo autor que aqui se definirá o movimento de Poesia Experimental Portuguesa como um movimento de vanguarda. Dessa forma, seguindo o que é proposto por Gonzalo, localizar-se-á o movimento histórica e artisticamente para que seja possível compreender as condições que proporcionaram seu nascimento e que determinaram seu desenvolvimento e atuação.

### **1.1. Contexto Histórico**

A Poesia Experimental Portuguesa surge, como foi apontado, na segunda metade do século XX, mais especificamente na década de 1960. Portugal encontrava-se num momento político e social muito conflituoso, conhecido como “os anos de chumbo”. Para contextualizar e entender esse momento, entretanto, é necessário retomar a história a partir de um período anterior. Desde o final do século XIX, os sistemas liberais europeus em geral se debatiam em crise. Portugal vinha de uma experiência liberal de mais de um século (monarquia e república) e encontrava-se economicamente em crise, estruturado em um ciclo vicioso. O grande comércio (triângulo: banca, comércio internacional e comércio colonial) era controlado por uma oligarquia com raízes históricas antigas que tinha grande peso político. Portugal era um país predominantemente agrário e essa oligarquia era fundamentada nesse sistema, ou seja, havia um grande interesse e esforço por parte dela para manutenção dessa estrutura, o que impedia Portugal de se industrializar e gerava o ciclo vicioso mencionado: o país mantinha-se pobre e o mercado nacional estreito e pouco atrativo, porque os detentores da riqueza pouco investiam na modernização do seu aparelho produtivo; e os ricos não aplicavam o seu dinheiro no país, porque este era atrasado e o investimento arriscado e pouco compensador relativamente aos rendimentos proporcionados pela exportação de capital (MATTOSO, 1993, p. 111).

A grande pobreza em que a maioria da população se encontrava e a manutenção dessa estrutura econômica culminou em uma configuração social na qual a população portuguesa se encontrava cindida entre aqueles que defendiam a república e o sistema capitalista demo-liberal



(esquerda republicana) e aqueles que os acusavam de apoiar a “ditadura” do Partido Democrático e que defendiam a intervenção militar em busca de um Estado nacionalista e totalitário (direita fascista). Em 1926, a “ditadura” do Partido Democrático chegou ao fim através de um golpe militar que levou Portugal à guerra civil (1927-1931) numa luta pela hegemonia do Estado. A esquerda se dividiu tentando organizar uma oposição contra a ditadura militar enquanto a direita lutava entre si.

A crise financeira que já acometia Portugal se agrava após ao golpe, sobretudo pelos gastos militares com a guerra. Em 27 de Abril de 1928, António de Oliveira Salazar, um professor de economia da Universidade de Coimbra, assume o ministério das finanças e começa a operar significativas melhoras na economia do país. Com a crise de 29, Salazar aproveita de sua fama como “mago” das finanças para se apresentar como detentor da solução para crise financeira do país e assim começa a sua ascensão. O impacto da crise em Portugal foi tardio, rápido, pouco intenso e, através das estratégias propostas pelo professor de economia, trouxe ainda certas mudanças positivas, como a abertura de campo para a industrialização voltada para o comércio interno, devido ao enfraquecimento do triângulo e da quebra do ciclo vicioso que ele gerenciava. Deu-se início a época dos cinco Ps – “Portugueses Patriotas Preferem Produtos Portugueses” – que foi marcada por um ambiente nacionalista, protecionista e produtivista. Foi neste ambiente que, com o sucesso da política econômica de Salazar, no final de 1931 começou-se a falar sobre sua nomeação para a presidência do ministério e que, em julho de 1932, ele foi nomeado para a chefia do Governo.

O grande mérito de António de Oliveira Salazar foi, segundo José Mattoso (1993, p. 184-85), ter

a capacidade de – numa situação de crise econômica e financeira e de dispersão e hesitação das forças conservadoras – saber liderar o processo de estabelecimento de um sistema de alianças entre elas, em torno de um programa comum e de definir e aplicar uma tática suscetível de as colocar e manter no controle do aparelho de estado.

Após sua ascensão ao poder, Salazar trilhou um caminho paulatino através do estabelecimento do Estado Novo (1934): ele esvaziou os poderes da Assembleia e da presidência e concentrou-os em si, instaurando um governo de presidência pura, em que toda a decisão política competia somente a ele. Assim teve início a ditadura salazarista, que visava completar a reorganização financeira, lançar as bases da reconstrução econômica, e a reconstrução política e social do país, baseando-se em quatro parâmetros fundamentais: a recusa do demo-liberalismo; o nacionalismo corporativo, o Estado Forte; e o intervencionismo econômico social.

António de Oliveira Salazar, através de sua gestão (re)equilibrante das direitas diante à diversas conjunturas, fez com que o Estado Novo, mesmo sendo uma ditadura, fosse um regime consensual para aqueles que mais estavam interessados na melhora econômica de Portugal (conservadores, antidemocráticos e classes dominantes), o que caracterizou o “saber durar” do salazarismo. Este “saber durar” vai ser abalado somente após a Segunda Guerra Mundial, quando a vitória dos Aliados significou ideologicamente a derrota de regimes que compartilhavam das bases autoritárias e fascistas do salazarismo, e o que era mais significativo dentro da história interna de Portugal: a vitória das democracias. Apesar do receio dos efeitos que essa vitória ideológica poderia ter sobre o regime, externamente nada se modificou: como o país havia aderido ao lado dos Aliados (ainda que apenas no final da guerra e devido à forte pressão americana e britânica), não houve pressão por parte destes para que acontecessem mudanças ideológicas dentro do regime, apenas mudanças econômicas, como a abertura do país ao mercado europeu.

A importância de se conhecer a origem e as características do salazarismo se dá na medida em que este regime não se igualava e até mesmo se esforçava para não se encaixar nos moldes dos demais regimes totalitários que aconteciam no resto da Europa e no Mundo.

É sabido que o Estado Novo é um regime oriundo de um clássico golpe militar e não fruto do assalto ao Poder de um partido mais ou menos milicianizado. A União Nacional [...] nunca foi um partido ‘revolucionário’, vanguardista, de mobilização de massas, tendente à destruição ou subversão do Estado e à imposição de uma estrutura de poder partidarizada, fortemente ideologizada, recorrendo ao terror massivo para estabelecer o império exclusivo da sua concepção de mundo. [...] Nesse sentido se não poderia falar a seu respeito de uma ‘dominação totalitária’ na acepção de Hanna Arendt às ‘ditaduras de movimento’, revolucionárias e subversoras do poder constituído, operando a destruição das fronteiras do Estado com a sociedade civil pela politização total desta através de um partido único e monopolizador das formas de pensamento e ação a todos os níveis. (MATTOSO, 1993, p. 281)

Delineadas as diferenças, é preciso ressaltar que não ser completamente totalitário, não quer dizer que o regime não tivesse desígnios políticos totalizantes, como as medidas para limitar as “perversões” e “excessos” da livre expressão, por exemplo. Essas medidas tinham um caráter preventivo, repressivo e formativo e visavam o que Mattoso chama de “conquista das almas”. As medidas de caráter preventivo e formativo “conquistavam as almas” de modo pacífico e um tanto quanto velado, através da orientação ideológica no ensino e de veiculações de uma determinada moral e concepção de vida – tarefas sob a tutela do Secretariado de Propaganda Nacional. As medidas repressivas, por sua vez, não eram passivas. A Polícia de Vigilância e Defesa do Estado – PVDE – (em 1945, rebatizada como PIDE - Polícia

Internacional de Defesa do Estado), era um sistema especializado de informação e repressão política, responsável pelas prisões e tribunais especiais, medidas de segurança e saneamento político. Conhecida pela sua atuação agressiva, em 1945, a PIDE passou a ser um organismo autônomo da polícia judiciária, o que facilitou os diversos tipos de violência que já eram antes praticados, como as torturas físicas e psicológicas. Com tamanha autonomia, a repressão por ela executada se acentuou muito, sobretudo na época que concerne a essa pesquisa: os anos de chumbo.

O início dos anos de chumbo é marcado pelas eleições de 1958, que também demarcam o início do fim do regime. O cuidadoso equilíbrio das direitas que Salazar tinha mantido até então começa a se perder quando, após uma remodelação constitucional, ele muda os chefes de alguns ministérios e desagrade a todos os grupos de quem tinha apoio. Esse desagrado vai gerar nos anos seguintes: uma tentativa de golpe palaciano por parte dos altos comandos das Forças Armadas, a eclosão de um revolucionarismo militar com fortes articulações no plano civil e, uma significativa agitação social e política das massas, influenciadas pelo Partido Comunista Português. Como resposta à articulação de todos esses eventos, ocorreu a intensificação da ação da PIDE, sobretudo no ano de 1961 que ficou conhecido como o “ano de todas as crises”. Neste ano, oposicionistas perseguidos pelo Governo pediram asilo à diversas embaixadas e o caso do navio “Santa Maria, Santa Liberdade” em que um grupo de 23 exilados políticos tomou de assalto o luxuoso navio “Santa Maria” e o renomeou de “Santa Liberdade”, fizeram com que a luta política interna de Portugal ganhasse proporções internacionais e toda a pressão que as grandes potências mundiais não haviam feito no pós-guerra, começariam a fazer a partir de então.

Um aspecto muito importante nesse ponto da história de Portugal, nos anos de chumbo, foram as guerras coloniais. A importância das colônias era muito maior no plano político e ideológico do que no econômico. A conservação delas era fundamental para a manutenção da “mística imperial”: da ilusão de grandeza e da capacidade de sonhar com a repetição dos grandes feitos do século XV. No plano econômico, elas eram instrumento de equilíbrio das contas externas do Estado Português, até o final dos anos 50 e início dos anos 60, quando ocorre uma explosão de crises políticas e militares e Portugal passa a gastar enormes quantias para sustentar as guerras contra a independência das colônias. A grande quantidade de perda humana e as perdas capitais fizeram com que o governo perdesse parte do apoio interno para a manutenção das guerras, mas em vez de encerrá-las, o governo as intensificou e então se assistiu as mais sangrentas guerras coloniais na história de Portugal – Angola (1961), Guiné-Bissau (1962), e em Moçambique (1964).

De 1962 a 1968, com a intensificação das guerras e com a internacionalização das lutas internas contra o regime, Salazar perde o apoio interno e externo: começa a sofrer forte pressão internacional também pela independência das colônias e tem de lidar com várias manifestações e com diversas segmentações políticas internas. Salazar se encontra isolado e em 23 de setembro de 1968, em consequência ao seu envelhecimento e da debilidade de sua saúde, Salazar faz Marcello Caetano assumir a presidência do Conselho.

Marcello assume o poder com o objetivo de acabar com as guerras coloniais e seus gastos, para poder promover mudanças a favor do liberalismo e da modernização do país. Contudo, ele se viu obrigado a fazer a manutenção das guerras coloniais, devido à forte pressão de um possível golpe de Estado e de uma guerra civil. Com a impossibilidade de dar fim às guerras de imediato, Marcelo passou a tentar liberalizar Portugal ao mesmo tempo em que desmontava o paradigma colonial, que era o ideário legitimador da defesa das coloniais. Marcello, entretanto, sacrificava continuamente suas ações liberais devido aos gastos com a guerra, e após as eleições de 1969, quando ele se mostrou disposto a sacrificar de vez o liberalismo para manter as colônias, ele perdeu parte significativa de seu apoio. A perda de apoio do governo, as guerras social e financeiramente insustentáveis e as diversas greves, instauraram o ambiente no qual, em 25 de abril de 1974, ocorreu a Revolução dos Cravos, o movimento que deu fim à ditadura e que buscava estabelecer liberdades democráticas e transformações sociais no país.

## **1.2. Contexto Literário**

Os movimentos de vanguarda surgiram em Portugal em meio a todas essas mudanças e conturbações políticas e sociais, cada um reagindo e/ou interagindo com o ambiente da sua forma. Feita uma breve apresentação dos aspectos sociais e políticos que constituíram a conjuntura histórica portuguesa em meio a qual a Poesia Experimental se desenvolveu, é necessário agora discorrer sobre o ambiente artístico e literário no qual ela se inseria, de modo que seja possível elucidar posteriormente como o movimento da PO.EX. dialogava com o que recebia de herança.

### 1.2.1. *Modernismo*

O primeiro movimento de vanguarda de Portugal no século XX foi o modernismo, que se estabeleceu em meio a Primeira Guerra Mundial, no ano de 1915 com a publicação de *Orpheu*. A revista que contou com apenas dois números (nos dois primeiros trimestres de 1915) e com a participação de poetas como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho; foi a responsável por introduzir no país obras influenciadas pelas estéticas futurista e cubista. Ao propor novas formas estéticas e romper com o decadentismo simbolista que havia se instaurado em Portugal, *Orpheu* escandalizou o leitor, negou o passado e focou no futuro – logo, como reação que viria a se tornar característica das vanguardas, a geração de *Orpheu* não foi bem recebida pelos seus leitores e nem pela crítica. Contudo, após o choque inicial, ela foi capaz de inaugurar uma longa tradição na literatura portuguesa.

Dos desdobramentos vários de *Orpheu*, dois são particularmente interessantes: o movimento Futurista e a obra de Fernando Pessoa. O Futurismo, porque segundo Maria J. Marques (2015, p. 18) “foi o primeiro grande movimento de vanguarda que se ligou à sociedade e permitiu que o seu nível de interferência se estendesse à vida política e social dos países”, uma vez que ele “era uma proposta de renovação, de alteração dos costumes e de criação de novas experiências de vida” e de arte. A obra de Fernando Pessoa, parte dela também inserida no movimento futurista (com Álvaro de Campos), é interessante por sua vez, principalmente no que diz respeito aos “ismos” criados pelo autor – Paulismo, Interseccionismo e Sensacionalismo – dada a imensa influência que cria na produção artística e crítica ao se tornar cânone da literatura portuguesa.

Considerado o segundo movimento modernista de Portugal, o Presencismo deu continuidade aos trabalhos da geração de *Orpheu*, publicando na revista *Presença* (1927-1940) diversos autores do primeiro modernismo como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, etc. A revista fundada por José Régio, Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Edmundo de Bettencourt, Fausto José e António de Navarro, trazia publicações artísticas fortemente marcadas pela introspecção psicologizante, e publicações críticas que defendiam a ideia do homem como um ser universal, onde a arte e a poesia valiam por si mesmas. Menciona-se aqui o Presencismo, porque além de ter ajudado na divulgação do trabalho de Fernando Pessoa, foi em seu seio que se esboçou o artista interiorístico, preocupado com a sociedade e com o bem coletivo que se desvinculara do movimento para criar outro: o Neo-realismo.

### 1.2.2. *Neo-realismo*

O Neo-realismo é uma vanguarda literária que nasceu ao longo das décadas de 1930 e 1940 do desejo de se criar um movimento cultural que também se traduzisse em prática de resistência à ditadura (MARGATO, 2008, p. 44), como resposta ao apoliticismo do grupo Presença:

Presença adota e materializa a ideia da autonomia do fenómeno artístico, o Neo-realismo vem pelo contrário encarnar a noção uma contaminação e interação entre os vários planos da existência humana em sociedade, perspectiva segundo a qual a arte teria necessária e activamente de coabitar com as restantes esferas da actividade humana, reflectindo-as e, tanto quanto possível, influenciando-as positivamente. (HENRIQUES, 2010, p. 60)

O movimento é caracterizado por temáticas sociais e históricas, por um embasamento marxista e por uma linguagem coloquial que busca a objetividade e a simplicidade. Durante muito tempo, o Neo-realismo teve sua literatura reduzida pela crítica à meros documentos políticos: enunciados como “comunicabilidade direta da obra de arte”, “primado do conteúdo sobre a forma” ou “redução do artístico ao ideológico” perseguiram o movimento durante toda a sua atuação, o que gerou uma constante polémica de ataque e defesa do movimento (MARTELO<sup>4</sup>, 2004, p. 55):

[...] acontece que uma obra de arte não o será sem qualidade artística; acontece que a beleza exige um permanente estado de equilíbrio entre as verdades que se dizem e as palavras que as dizem.

Dentre os artistas do Neo-realismo, destacaram-se como poetas: João José Cochofel, Joaquim Namorado, José Gomes Ferreira, Manuel da Fonseca e Carlos de Oliveira. Traz-se deste último, à título de exemplificação da produção poética do Neo-realismo e do equilíbrio que Martelo menciona, o poema “O Viandante”, publicado no livro *Mãe Pobre* em 1945:

Trago notícias da fome  
que corre nos campos tristes:  
soltou-se a fúria do vento  
e tu, miséria, persistes.  
Tristes notícias vos dou:  
caíram espigas da haste,  
foi-se o galope do vento  
e tu, miséria, ficaste.  
Foi-se a noite, foi-se o dia  
fugiu a cor às estrelas:  
e, estrela nos campos tristes,

---

4. MARTELO, M. R. Do Compromisso à aporia. In: **Em parte incerta**. Porto: Campo das Letras, 2004.

só tu, miséria, nos velas.

Acredita-se que esse poema encerre em si vários dos aspectos considerados característicos do movimento: o artista interiorístico preocupado com a sociedade traduzido no eu lírico enunciativo e subjetivo, o tema social da fome, e a linguagem simples e coloquial trabalhada liricamente, negando o “primado do conteúdo sobre a forma”.

### ***1.2.3. Surrealismo***

Na década de 1940, surge outro movimento de vanguarda em Portugal, mas que, em vez de assumir uma postura de denúncia da realidade como o Neo-realismo, vai opor-se a ele ao abraçar a realidade e tentar modificá-la por meio do subjetivismo e do individualismo. Para falar do Surrealismo em Portugal e de sua influência francesa, é necessário apontar antes que não houve um grupo teoricamente homogêneo. Mesmo quando havia apenas o Grupo Surrealista de Lisboa, a questão da filiação dos artistas já se colocava: ao lado de Aragon ou de Breton, de um Surrealismo mais politicamente comprometido ou de um Surrealismo mais literário (SARAIVA, 1986). Após diversas brigas internas, o grupo se dividiu em dois: o Grupo Surrealista de Lisboa acabou se dedicando ao Surrealismo mais politicamente engajado e o Grupo Surrealista Dissidente que se filiou à André Breton, a um Surrealismo mais literário. A divisão dos grupos e dos artistas assumiu a seguinte configuração:

- a) Grupo Surrealista de Lisboa: António Pedro, José-Augusto França, Vespeira e Alexandre O'Neill;
- b) Grupo Surrealista Dissidente: Mário Cesariny, António Maria Lisboa, Pedro Oom, Mário Henrique Leiria, Carlos Eurico da Costa, Fernando Alves dos Santos e Cruzeiro Seixas.

Considerando-se que na literatura sobre o Surrealismo, tem-se que o manifesto “Erro Próprio” (1950) de António Maria Lisboa é o manifesto mais importante do movimento em Portugal, falar-se-á a partir daqui somente sobre a teoria e prática assumida pelo Grupo Surrealista Dissidente. O manifesto mencionado é uma espécie de declaração que defende os princípios básicos teorizados por André Breton nos “Manifestes du Surréalisme” e se apresenta dividido em seis pontos:

recusa em apoiar qualquer partido, antipatia para com qualquer organização político-militar, ignorância dos segredos de Estado, afastamento abjeccional das normas convencionais, preferência pela Liberdade, Amor, Pátria e conhecimento estabelecido, proclamação da crítica como forma de permanência. (SARAIVA, 1986, p. 81)

Do ponto de vista estético-prático, António Maria Lisboa vai definir o Surrealismo através das práticas da liberdade, desejo e sonho: do automatismo psíquico. Sob grande influência de teorias da psicanálise, para o Surrealismo, o automatismo psíquico é o equivalente ao libertar o inconsciente de suas amarras e deixar fluir as palavras sem bloqueios e/ou julgamentos. À título de exemplificação da poesia surrealista e de seu automatismo, traz-se um excerto do poema “Pena Capital II” de Mário Cesariny, publicado no livro *Pena Capital* em 1957:

E era uma vez este homem  
 que era um chevrolet  
 casado com uma mulher de vidro  
 que era uma colher de prata  
 Tempos depois sobreveio uma zanga  
 que era uma criança nua  
 entre umas tábuas de passar a ferro  
 e dois elevadores lindíssimos

Metrónomo (disseram eles)

Verdadeira saudade pernilonga  
 o pára-raios pôs-se a esfardar romanticamente o toldo  
 de uma máquina de escrever disposta para o amor às quatro no  
 interior de um quarto  
 que era uma planície redonda semeada de vírgulas violeta  
 com um pequeno garfo nas costas  
 que era o amanhecer que é uma árvore  
 na boca de uma mosca de veludo rosa

[...]

Esse poema apresenta-se como um ótimo exemplo de como a linguagem era utilizada na poesia surrealista e de como havia, após o fluxo psíquico automático, um trabalho lírico realizado para a estruturação do poema.



### 1.2.4. Poesia 61

Por fim, é necessário falar ainda sobre a revista Poesia 61. Poesia 61 foi uma reunião de cinco plaquetes editadas e publicadas em Faro por cinco poetas, respectivamente: *Canto Adolescente* de Casimiro de Brito, *Morfismos* de Fiama Hasse Pais Brandão, *A Morte Percutiva* de Gastão Cruz, *Quarta Dimensão* de Luíza Neto Jorge e *Tatuagem* de Maria Teresa Horta. Opondo-se ao “automatismo lírico” dos surrealistas, a característica da Poesia 61 de maior relevância para este trabalho é a investigação realizada sobre opacidade da linguagem, em busca de uma expressão depurada, não discursiva e não automática. Traz-se de Casimiro de Brito, “Do Poema” publicado em *Canto Adolescente*, como exemplo dos trabalhos apresentados em Poesia 61:

O problema não é  
meter o mundo no poema; alimentá-lo  
de luz, planetas, vegetação. Nem  
tão-pouco  
enriquecê-lo, ornamentá-lo  
com palavras delicadas, abertas  
ao amor e à morte, ao sol, ao vício,  
aos corpos nus dos amantes —

o problema é torná-lo habitável, indispensável  
a quem seja mais pobre, a quem esteja  
mais só  
do que as palavras  
acompanhadas  
no poema.

### 1.3. Ambiente x Formas Herdadas: O nascimento da PO.EX.

O movimento de Poesia Experimental nasce numa altura em que Portugal já estava há cerca de 40 anos vivendo sob a ditadura salazarista, mas em um momento de muita mudança dentro do regime: após a Segunda Guerra Mundial e com o advento das guerras coloniais, Portugal abre seu comércio ao mercado europeu e começa a importar capitais que, além de patrocinarem os gastos militares, são fundamentais para que a industrialização do país aconteça. Com a industrialização, veio a urbanização e a emergência de uma numerosa burguesia urbana de assalariados, que, por conseguinte, gerou um crescimento do consumo privado (MATTOSO, 1993). É um momento de dualidade: de abertura econômica à Europa e de grande repressão interna, de extinção dos regimes totalitários e de ressurgimento de grandes divergências

políticas. É nesse ambiente que ressurgiu a tensão entre novidade e não-conciliação mencionada por Gonzalo: novidades conjunturais e a não conciliação da arte com essa realidade.

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 velozmente. (AGUILAR, 2005, p. 33).

A não-conciliação, como o autor explica, age de duas maneiras em termos de recepção: choca o enunciatário, dá “bofetadas” em seu gosto; e anuncia uma nova proposta, diferente das contemporâneas, que virá a desenvolver (ou não).

Apresentar-se-á aqui um pouco da história do movimento da Poesia Experimental Portuguesa afim de se demonstrar mais claramente como ele dialoga com o ambiente histórico-artístico e de que forma essa tensão novidade vs. não-conciliação se manifesta, para poder comentar a proposta nova que movimento traz.

Ernesto M. de Melo e Castro aponta que dois acontecimentos importantes precederam o surgimento da poesia experimental portuguesa: a visita de Décio Pignatari a Lisboa em 1956 e a publicação, em 1962, de uma pequena compilação da Poesia Concreta do Grupo Noigandres (São Paulo - Brasil), feita pela Embaixada do Brasil em Lisboa. É através desses dois acontecimentos que muitos poetas portugueses entram em contato com o movimento internacional de poesia concreta/ concretismo.

O concretismo é um movimento literário que surgiu no Brasil em 1952 com a publicação do *Plano-piloto de Poesia Concreta* pelo grupo acima mencionado. Esse movimento tinha como principais características: o reconhecimento e exploração do espaço gráfico como agente estrutural, a tendência à substantivação e à verbificação, o dinamismo, e o apelo à comunicação não-verbal. Em sua base, o concretismo mantinha diálogos com autores de um selecionado paideuma, podendo-se constatar a enorme influência que o movimento teve de Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, Apollinaire, E. E. Cummings, Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Como exemplo de poesia do movimento concretista, apresenta-se o poema *Código* de Augusto de Campos:

Figura 1



Fonte: Campos (1973)

O contato com o concretismo é especialmente relevante para a Poesia Experimental Portuguesa, porque além de criar diálogos com seus autores e teóricos, possibilitou o diálogo também com os autores de seu paideuma. Assim, no início, fazendo produções conforme o Plano Piloto demandava, e posteriormente, adaptando e potencializando os mecanismos aprendidos aos seus próprios interesses, os poetas portugueses ecoaram o concretismo na produção poética portuguesa. Como aponta Ernesto M. de Melo e Castro (HATHERLY; MELO E CASTRO, 1981, p. 9), “em Portugal nunca houve, no entanto, um grupo organizado de poetas concretos, tendo a Poesia Concreta interessado a determinados poetas em determinada altura, como via de alargamento da sua pesquisa morfossemântica”.

Em meio a esse momento de pesquisa poética de diversos autores, foi num encontro de Herberto Helder e António Aragão, na Ilha da Madeira, que da vontade de ambos surgiu a ideia de se fazer a publicação de uma revista com seus poemas. Alguns anos depois, em 1964, reunindo seus trabalhos aos de António Barahona da Fonseca, António Ramos Rosa, Ernesto M. de Melo e Castro e Salette Tavares, a primeira revista de Poesia Experimental (PO.EX) foi publicada. O choque de não-conciliação que seus autores esperavam criar com a publicação da revista ocorreu, mas não exatamente da forma prevista: como aponta Raquel Monteiro (2008, p. 141) o ambiente político impedia os portugueses de conhecer o que se passava no exterior, “pois a informação era completa e excessivamente filtrada ou até mesmo censurada” o que ela aponta como “o principal motivo do marasmo cultural e artístico que se vivia desde o início do regime salazarista”. Os poetas experimentais acusam a crítica de então, de estar estagnada e de não conseguir acompanhar o que era proposto por eles:

Há uma diferença importante entre a marginalização desejada, voluntária, do autor de vanguarda e o ostracismo a que o sujeita um ‘meio cultural’ baseado no desconhecimento, na preguiça, na recusa do esforço implicado em toda a

tentativa de renovação; uma coisa é recusar por fundamentada oposição, outra é recusar por ignorância, pela acomodaticia razão de que ‘é mais seguro’ o que se conhece - a rotina, o certificado pelo passado, pelo que o esforço (alheio) já feito decantou. (HATHERLY, 1979, p. 123)

A bofetada no gosto do público que eles buscavam teve então de ser explicada em diversos textos teóricos e intensificada com as publicações e ações seguintes, que, como se pode verificar no quadro feito por Ernesto M. de Melo e Castro que consta em anexo<sup>5</sup>, foram inúmeras, sendo as principais entre elas (em ordem cronológica): a publicação de *Poesia Experimental 1* (1964), a realização da exposição *Visopoemas* e do *Concerto e Audição Pictórica* (1965), a publicação de *A Proposição 2.01 – Poesia Experimental* (1965), a publicação de *Poesia Experimental 2* (1966), a publicação de *Operação 1* (1967) e *Operação 2* (1968) e a publicação de *Hidra- 2* (1969).

Com a publicação da primeira revista, outros artistas entraram em contato com as ideias do grupo e dele foram fazer parte. Em seus quase 20 anos de atuação, passaram pelo grupo, além dos poetas acima citados: Abílio-José Santos, Álvaro Neto, Ana Hatherly, Antero de Alda, António Barros, António Dantas, António Nelos, Armando Macatrão, César Figueiredo, Emerenciano, Fernando Aguiar, Gabriel Rui Silva, José-Alberto Marques e Silvestre Pestana. Ressalta-se aqui que se para os autores da PO.EX o marasmo cultural criado pela censura era evidente ou se fazia mais sensível, era devido a condição social destes que os permitiu circular e se (in)formar pelo mundo. António Aragão foi muito influenciado pelos italianos devido ao curso de restauração de obras de arte que fez em Roma; Ana Hatherly foi influenciada pelos alemães, franceses e suíços por ter morado e estudado nesses lugares; Ernesto M. de Melo e Castro, por sua vez, teve muita influência dos ingleses sobretudo pelo seu underground literário; e Salette Tavares, por sua formação e estudos de filosofia e estética, foi influenciada pelos franceses. Acredita-se ser importante mencionar essa formação internacional do grupo, pois, como aponta António Aragão ao falar da poesia experimental

[...]dois aspectos são importantes, um endógeno outro exógeno, e ambos movimentaram realmente um determinado procedimento criativo: um, por carência interior, outro, por encontro com outras formas criativas[...]. (HATHERLY; MELO E CASTRO, 1981, p. 18)

Aqui já se torna um pouco mais claro: o modo como o ambiente histórico repercutia no artístico, como os poetas pertencentes ao grupo se relacionavam com a resultante e qual foi a

---

5. Anexo 1

importância do contato com o exterior – com a poesia concreta, o Espacialismo francês e com a poesia experimental europeia, por exemplo.

A carência interior de Portugal para os poetas experimentais, como já mencionado brevemente acima, era resultante do marasmo cultural que se estendia desde o início do século XX e que se explica pela assimilação do modernismo pela crítica, e sua construção como cânone da literatura:

O Fernando Pessoa era um acto revolucionário, porque o padrão da língua portuguesa era o Eça de Queirós. [...] E depois, passados uns aninhos, qual é o padrão do português que nós hoje todos falamos? É o livro do Desassossego. (MELO E CASTRO, 2008, p. 141)

Menciona-se, para além do campo literário, que houve também um processo de vinculação de obras ou até mesmo dos movimentos modernos a algo considerado desejável e incentivado pela ditadura. Como exemplo disso, tem-se o fato de que durante muito tempo o livro *Mensagem* de Fernando Pessoa foi tido como uma espécie de “propaganda” do Estado Novo, devido ao seu caráter nacionalista.

O movimento de Poesia Experimental surge buscando romper com isso: com os movimentos literários em vigência, sobretudo com os assimilados pela crítica e pelo Estado. Como diz Ana Hatherly, o que eles buscavam eram dizer “um resolutivo NÃO ao triste ‘caldo cultural’ que [n]os era obrigatoriamente imposto (sentimentalismo, discursivismo, patrioteirismo, idealismo místico, vedetismo, oportunismo, brilhantismo, sebastianismo, provincianismo, carreirismo, etc., etc.)” uma vez que para além desse NÃO, eles só tinham o produto das mãos e das cabeças, na condição de isolamento e silêncio que as circunstâncias os impunham (HATHERLY; MELO E CASTRO, 1981, p. 11).

Dada a breve exposição do contexto literário, apresenta-se aqui um quadro organizado por Ana Hatherly e Ernesto M. de Melo e Castro (1981, p. 27) que além de denunciar o ponto de vista dos autores acerca dos demais movimentos literários, demonstra através de quais aspectos específicos a PO.EX. buscou dizer esse “NÃO” ao se opor a cada um dos movimentos mencionados anteriormente:

Figura 2

POESIA TRADICIONAL	← Sentimentalismo Discursivismo Métrica, Rima	→	Objectivismo Discurso não- discursivo	→	P O E S I A
ORPHISMO (F. Pessoa)	← Psicologismo individualista	→	Comunicação colectiva	→	A
FUTURISMO PORTUGUÊS	← Sensacionalismo nacionalista	→	Resistência Internacionalismo	→	E
NEO-REALISMO	← Discurso ideológico conteudístico	→	Acção subversiva da pesquisa	→	X P E
SURREALISMO	← Automatismo onírico moralista	→	Construtivismo Cientismo	→	R I M E
POESIA 61	← Exclusividade da pesquisa da escrita convencional (temporal)	→	Dimensão visual da escrita (espacial) Síntese verbi-voco-visual	→	E N T A L

Fonte: Hatherly, Melo e Castro (1981).

Uma das particularidades do experimentalismo português, como apontam Rui Torres e Pedro Reis (2008, p. 5), foi a associação da necessidade de renovação da literatura à desmontagem do discurso do poder instituído. Em sua produção artística, entretanto, nunca se falou da ditadura ou de Salazar (como no Neo-realismo, por exemplo) – os autores acreditavam que falar dele era uma forma de dar uma importância demasiadamente grande para alguém que eles desprezavam. A forma de atuação da PO.EX. se diferencia dos demais movimentos, porque seu diálogo com a conjuntura histórica se dá na desconstrução do discurso. Ernesto M. de Melo e Castro diz:

Descobrimos que o regime de Salazar se aguentou 40 anos pela produção de uma linguagem específica do sistema e, evidentemente, do Estado Novo e a linguagem do Estado Novo é que mantinha aquela união. Toda a gente falava a linguagem do Estado Novo. Então nos dedicávamo-nos a desconstruir o discurso salazarento, como a gente lhe chamava, e quando lhe chamava salazarento já estávamos a desconstruir. Essa foi a grande descoberta. Trabalhamos na linguagem. (MELO E CASTRO, 2008, p. 141).

A importância dessa descoberta e de sua ação resultante se mostra ainda mais relevante devido ao momento político: o início dos anos 60, foi um dos momentos em que o discurso sentimentalista e nacionalista do Estado Novo mais se fez presente, ao tentar galvanizar o povo

para as guerras coloniais. A desconstrução do discurso salazarista, era de extrema importância para os poetas experimentais, pois

Se sabemos que a escrita é uma forma de institucionalização das sociedades e suas leis, subverter a escrita, subverter as suas estruturas lógicas e psicológicas é contribuir para o desagregamento das estruturas ideológicas e psicológicas, fundamento das sociedades. (HATHERLY, 1979, p. 101).

É através dessas relações estabelecidas pela PO.EX com o campo histórico-artístico que ela se define como movimento de vanguarda e atua como tal. Como já mencionado, uma das características da vanguarda é a tensão entre novidade e não-conciliação. Discutido suficientemente sobre a tensão, focar-se-á agora na não-conciliação enquanto operação, assim como nas outras duas operações que Gonzalo aponta como constituintes do modo de intervenção das vanguardas: o ato deslocador temporal e a ampliação das fronteiras da arte.

Retomando o que foi dito anteriormente, as vanguardas encontram a não-conciliação na forma como elas se apresentam fenomenicamente à experiência social: no choque do enunciatário e no anúncio do novo que virá a ser. Essas práticas são normalmente reunidas num gênero fundacional e de ruptura: o manifesto. Responsável por instaurar as condições de trabalho e romper com o passado, trata-se de um texto que busca deslocar a prática do antes/ do velho para uma prática do agora/ do novo (o ato deslocador temporal):

É característico das formações de vanguarda fazer essas articulações de modo violento, por meio de negações e destruições, por ações de enfrentamento e separação. Daí que a não-conciliação seja um aspecto central em todo movimento de vanguarda: não-conciliação com os hábitos do público, com a tradição, com as formas recebidas, com as instituições, com o mercado, com os museus ou com outros artistas. (AGUILAR, 2005, p. 35-36).

Dada a importância que o gênero manifesto tem para as vanguardas, é de se estranhar que o movimento de Poesia Experimental não tenha um. Ocorreu que o grupo era constituído por muitos artistas com interesses diferentes, segundo Ana Hatherly, “uns estariam cientes do que ela [a poesia experimental] representava, outros, desejavam apenas colaborar numa experiência criativa nova e de carácter contestatário, sem se preocuparem com o futuro do movimento” (MONTEIRO, 2008, p. 27). Essa diferença na postura dos artistas fez com que, embora partilhassem uma base teórica comum, trabalhos muito diferentes fossem produzidos. A ausência de um manifesto único para guiar a prática dos artistas e para anunciar o rompimento, fez com que o anúncio do que “se viria a fazer” fosse transformado num anúncio do que “já se está buscando fazer”; e com que a ruptura ocorresse não só através da publicação do primeiro caderno. Na prática, o que acabou ocorrendo foi uma série de rupturas através da

publicação de diversos manifestos individuais – manifestos que tinham muitas semelhanças entre si, mas que também estabeleciam as particularidades das obras de cada autor.

Comentado já como o movimento buscava romper com o seu presente histórico e com seu ambiente literário, é fundamental explicar melhor a relação do movimento com a sua herança. Como Gonzalo (2005, p. 38) aponta, é decisivo o modo como a vanguarda se relaciona com ela – herança entendida aqui como passado e não como tradição:

a 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 este 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. [...]. 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. [...]. Não é que as vanguardas destruíssem o passado, mas sim – em seu pragmatismo e anti-historicismo – o que lhes interessava no passado era aquilo que pudesse libertá-las das sujeições do presente. (AGUILAR, 2005, p. 40)

Essa relação com o passado apontada por Gonzalo é muito característica tanto do movimento de Poesia Experimental Portuguesa, como do concretismo. No concretismo, entretanto, essa relação se dá com os autores do paideuma, autores “do mundo” (maioria estrangeira) que apresentavam determinada semelhança nos processos criativos. Na Poesia Experimental, embora a princípio a relação seja também com os autores do paideuma concretista, ela logo passa a ser com os autores portugueses do período barroco, uma vez que em sua discriminação entre passado e tradição, o Barroco é “descoberto” e resgatado pelos poetas experimentais que passam a enxergar nele sua veia genética.

Enquanto algumas vanguardas buscaram uma ruptura brusca para começar do zero (o dadaísmo, por exemplo), a ruptura que os poetas experimentais buscaram foi com o ambiente que os rodeava, com a tradição dominante, mas não com a tradição propriamente dita. O Barroco, apesar de ser parte da tradição, até o momento em que as pesquisas dos experimentais foram realizadas, não era valorizado dentro dela. Além do estigma de ser uma literatura muito difícil ou então de ser reduzida a meros “jogos com palavras”, agregava-se o fato de que grande parte da produção literária barroca foi feita num momento em que Portugal estava sob domínio da Espanha, logo, foi escrita em espanhol. Mesmo com a nobreza portuguesa “barroca” se relacionando muito bem com a nobreza espanhola (ao ponto de reconhecer sua identidade antes



como hispânica do que como portuguesa), havia um forte sentimento anticastelhano nas camadas populares que se manteve após a separação das coroas. Ostracizada desde então, a literatura barroca não foi considerada como literatura portuguesa durante séculos, até que fosse defendida e reclamada como tal pelos poetas experimentais (alguns considerados até como neobarrocos).

A relação dos poetas experimentais com a tradição mudou do paideuma concretista para o barroco, não através de uma transição propriamente dita, mas sim através da descoberta (surpreendente até para os poetas) de que muito do que se estava produzindo e que era considerado até então inovador, tinha sido produzido de forma muito semelhante no período barroco.

Com efeito, nenhum poeta (ou artista) nasce no vácuo – cada grande figura que surge tem sempre alguém por detrás numerosas outras sobre as quais se ergue, quer sejam suas contemporâneas ou antecessoras, quer sejam deliberadamente escolhidas como modelo, quer não. Isto é: há sempre uma herança, um suporte, seja ele conscientemente assumido ou não. (HATHERLY, 1979, p. 175)

Ao encontrar denominadores comuns para a poesia experimental e para a poesia barroca, os poetas experimentais descobriram que dentro de sua própria tradição havia uma herança latente (e até então inconsciente) em sua produção. A partir dessa conscientização, o diálogo dos movimentos se intensifica com a retomada de diversas propostas barrocas em produções artísticas dos poetas experimentais, bem como em produções teóricas<sup>6</sup> em defesa contra a ostracização que o Barroco havia sofrido.

O encontro da PO.EX. com o Barroco mostra-se muito relevante justamente por essa retomada das propostas barrocas, pois ao libertar os poetas das sujeições de seu presente, ela fomentou a criação de novas formas e a ampliação das fronteiras da arte que os poetas experimentais tanto buscavam. Explorar-se-á a forma como isso se deu um pouco mais a frente.

#### **1.4. Poesia Experimental Portuguesa: Definição e Teoria**

Esclarecidas as relações que definiram a PO.EX. como vanguarda e que caracterizaram algumas de suas especificidades, é preciso explicitar as suas bases teóricas e o seu modo de atuação. A teoria que embasa a Poesia Experimental Portuguesa tem como fatores

---

6. Como, por exemplo, os trabalhos *A Experiência do Prodígio* (1983) de Ana Hatherly; *O próprio poético* (1973) de Ernesto M. de Melo e Castro; e *O Silêncio dos Poetas* (1978) de Alberto Pimenta.

determinantes: o estruturalismo, a linguística moderna, a ciência experimental, a teoria da forma, a publicidade, a caligrafia, a teoria da comunicação, entre outros. Sob a influência de tantas teorias e de tanto cientificismo, surgiu uma poesia que, através de experiências sistemáticas, buscava estudar o objeto poético e o processo de criação artística. Mais do que uma forma criativa de investigar as possibilidades da linguagem, a Poesia Experimental buscava produzir novas formas de se praticar poesia, e, através desse exercício de meditação sobre a língua, ela buscou desenvolver uma nova crítica ao ato criador e novos métodos de estudo para os produtos dessas experiências.

No livro *A PROPOSIÇÃO 2.01*, Ernesto M. de Melo e Castro assim define:

O poema experimental é um ato aberto a todas as possibilidades que se polarizam entre o ato criador e o ato crítico de um equilíbrio ambíguo. Nesse equilíbrio reside o êxito do poema experimental. Se o equilíbrio falha, o poema falha. Não há meio termo na qualidade de um poema experimental. (MELO E CASTRO, 1965, p. 51).

Aspecto importante pelo qual a Poesia Experimental se difere dos demais movimentos, como Maria dos Prazeres Gomes (1993) aponta, é a obrigação que ela impõe ao leitor de ler e avaliar um trabalho, não pelo conjunto de obras do movimento, mas sim em função do projeto poético. Ainda assim, baseando-se na busca do equilíbrio entre projeto e objeto, entre ato criador e crítica, muito poemas falharam. Segundo Gomes, nisso a Poesia Experimental não difere dos movimentos que a precederam, pois “em que passo da história da poesia se terão realizado mais grandes obras do que obras medianas ou medíocres?” (1993, p. 43), o que não diminuí a qualidade das grandes obras produzidas pelos movimentos.

Mas quais são as características dos projetos e das obras da PO.EX? Como apontado pelo quadro de Ana Hatherly e Ernesto M. de Melo e Castro, pode-se dizer que em um plano contextual, as principais características do movimento são: a rejeição à rigidez da métrica e da rima, ao sentimentalismo e ao discursivismo da poesia tradicional, propondo em seu lugar um discurso não-discursivo e objetivo; a rejeição ao psicologismo individualista da geração de Orpheu, com a proposição de uma comunicação coletiva, como a realizada na Conferência-Objeto, por exemplo; a adesão ao internacionalismo (do Movimento Internacional de Poesia Concreta) como forma de oposição ao projeto nacionalista dos futuristas; e a rejeição ao automatismo do Surrealismo e ao discurso ideológico do Neo-realismo, propondo em seu lugar uma aproximação ao cientificismo através da própria metodologia experimental.

No plano metodológico (processual), a poesia experimental se caracteriza, devido à grande influência das teorias linguísticas e do estruturalismo, pela exploração dos níveis da

língua: fonético, fonológico, morfológico, sintático, semântico e discursivo; e devido à influência da retórica, pelos processos de adição, subtração, permutação e transposição (FIORIN, 2014, p. 16) recorrentemente utilizados na exploração desses níveis linguísticos. No plano da expressão, onde se manifesta a influência da teoria da forma, da publicidade e da caligrafia, a PO.EX se caracteriza pela exploração dos níveis plásticos da escrita: topológico, eidético, tipológico e cromático; e, por fim, sob a influência da poesia concreta, ela se caracteriza pela exploração do espaço da folha, do espaço gráfico negativo, pela utilização de linguagem verbal junto a não verbal, pela criação de objetos multidimensionais, pela exploração de tipos gráficos diferentes e pela inserção da colagem.

Como um exemplo da produção do movimento experimental, traz-se o poema *Clichê 9* de José-Alberto Marques, publicado no segundo Caderno Antológico de Poesia Experimental (1966). Trouxe-se o poema *Clichê 9* como exemplo do movimento, porque, como logo se percebe, ele traz diversas das características apontadas acima. No nível linguístico, percebe-se que há uma organização sintagmática do discurso, mas que nem sempre é sintática: o texto organiza pequenas sequências de palavras que mesmo sem formar uma frase, constroem sentido através de suas conexões semânticas. Em seu plano de expressão, ainda relacionado ao nível linguístico, percebe-se que a pontuação é utilizada de forma atípica, não só com a função gramatical normalmente a ela atribuída, mas também explorada enquanto sinal gráfico (plástico).

Figura 3

# CLICHÉ 9

angústia:morse:apenas som:

lento:suspensão:morse:apenas:

angústia:dedos tensos cerrados

morse:angústia apenas:apenas nervos

limite atípicos

só ombros. angústia só.só crime

um grão de pedra:morse

estatua :um feixe de granito:

o homem

desenhado

sem solução

Há diversas implicações nas explorações plásticas realizadas no poema. As linhas que se encontram invertidas (de cabeça para baixo), por exemplo, instauram diferentes possibilidades de leitura, sendo que todas envolvem movimento: pode-se ler o poema, como seria o habitual para a língua portuguesa, do “início” ao “fim”, ou seja, da primeira palavra no canto superior esquerdo da folha à última no canto inferior direito – se este for o caso, o leitor precisa virar o texto a cada palavra ou linha invertida; pode-se ler também, tudo o que está escrito convencionalmente e depois tudo o que está invertido, ou vice-versa – ambas as leituras envolvem o movimento do texto para a sua conclusão. Poderia se falar ainda sobre o alinhamento dos versos, do tipo (tipográfico) utilizado, ou ainda analisar o plano do conteúdo do poema, mas como o objetivo era apenas exemplificar o movimento, acredita-se que o objetivo foi contemplado.

#### ***1.4.1. Conceitos***

A Poesia Experimental trabalha teórica e praticamente com alguns conceitos cuja explicação se faz necessária para possibilitar melhor compreensão da proposta do movimento, os conceitos de: experiência (brevemente abordado anteriormente), programa, obra aberta e o de jogo ou pacto lúdico. O conceito de **experiência** para a poesia experimental, devido à grande influência do cientificismo no movimento, é depreendido da ciência: “acto realizado com o objetivo de estudar as propriedades de um fenómeno ou acto humano”<sup>7</sup>. A PO.EX. trabalha com a experiência nesses dois níveis: no de criação do objeto e no nível de fruição do mesmo.

O conceito de experiência incorpora-se ao de **programa**, pois este entra no nível de criação do objeto, na medida em que todo experimento feito, não importa em qual nível da língua, é sempre feito de maneira programática, ou seja, sob condições que o próprio poeta impõe a si mesmo para a criação do objeto. Segundo Ana Hatherly (1983, p. 121), pode-se definir

[...] programa como um sistema de regras que pré-determinam a orientação duma série de operações destinadas a produzir um determinado efeito, ou seja, um conjunto de instruções e informações necessárias à execução de operações determinadas[...].

---

7. MELO E CASTRO, E. M. de. A PROPOSIÇÃO 2.0I. In: HATHERLY, A. MELO e Castro, E. M. de. **PO-EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa**. Lisboa: Moraes Editores, 1981, p.107.

Entretanto, quando se considera a relevância da experiência no ato de criação é preciso ressaltar que “o programa pode existir, portanto, à partida, mas sua prática pode levar a modificações que, por sua vez, podem gerar novos programas (1995, p. 11)” e, por conseguinte, novas experiências. Compreendendo-se que se trata de mais do que um projeto, a busca de equilíbrio da Poesia Experimental, mencionada por Ernesto, ocorre entre o programa e o resultado de sua experiência, que só pode ser validado através da análise do objeto criado.

O conceito de **obra aberta** adotado pelos experimentalistas foi originalmente depreendido da discussão feita por Haroldo de Campos em *A Obra Aberta*, um pequeno artigo publicado no jornal Diário de São Paulo em 03 de julho de 1955. Nesse texto, baseando-se nas obras *Finnegans Wake* de James Joyce, nos poemas espaciais E. E. Cummings, no poema *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard* de Mallarmé e nos *Cantos* de Ezra Pound, Haroldo de Campos vai definir através de algumas de suas particularidades (como a estrutura pluridivida mallarmeana e a organização ideogrâmica de Pound) o “campo vetorial da arte poética do nosso tempo, de cuja conjunção de linhas de força resultantes previsíveis e outras imprevistas podem surgir à solicitação do labor criativo [...]” (CAMPOS; PIGNATARI, 2014, p. 49). Poucos anos mais tarde, em 1962, Umberto Eco<sup>8</sup>, publica na Itália o livro *Obra Aberta* que, produto de uma pesquisa também sobre James Joyce, desenvolveu e elaborou melhor o conceito de obra aberta. No livro, Eco discute sobre a ambiguidade da mensagem estética e sua abertura à participação do leitor (instância em que se dá a experiência na fruição): ele define obra aberta como aquela que é passível de inúmeras interpretações, onde o leitor participa ao produzir uma interpretação das várias possíveis. O autor ressalta, entretanto, a tensão entre fidelidade e liberdade interpretativa, pois a obra aberta não é aberta à qualquer interpretação: ela é aquela cuja forma prevê e limita as possibilidades, e que considera todas as leituras possíveis dentro dessas limitações, como parte intrínseca de sua composição.

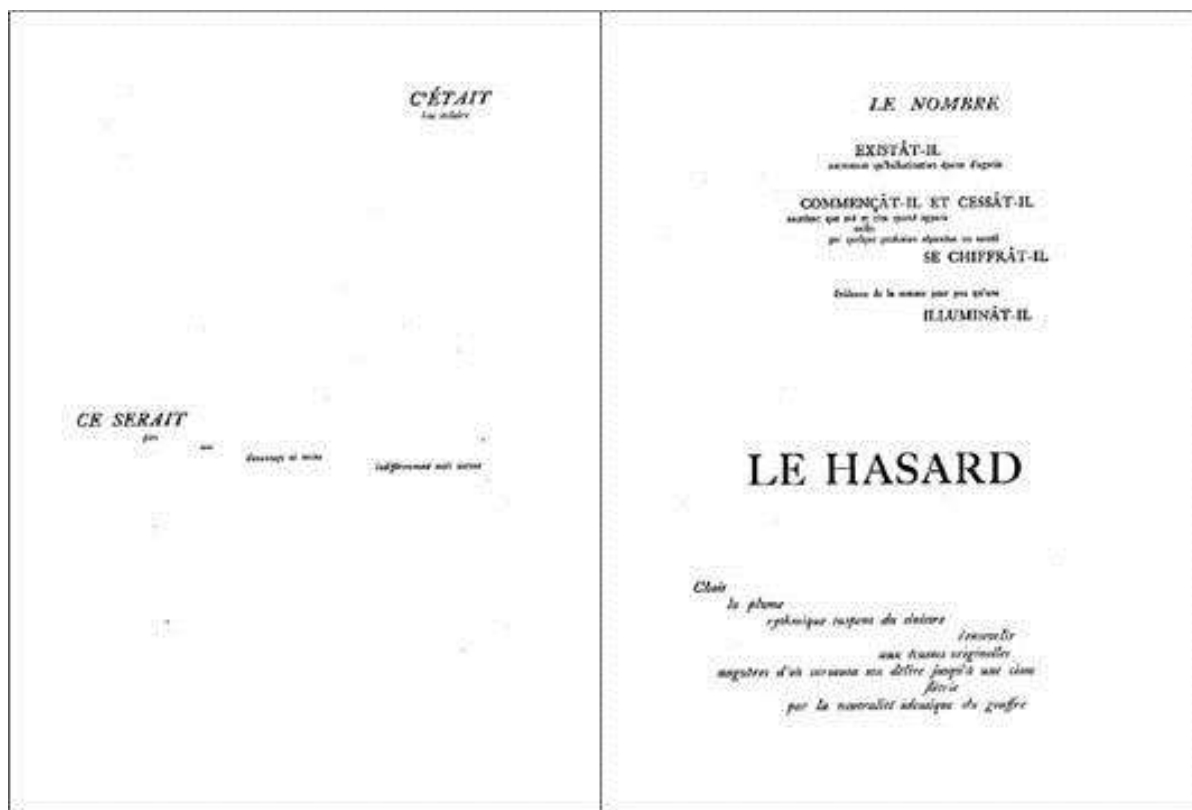
O conceito de jogo ou **pacto lúdico** adotado pelos experimentais está muito ligado ao conceito de obra aberta, pois ele diz respeito justamente à participação do leitor na construção da obra. O conceito, originalmente, foi depreendido também do contato com os concretistas e seus estudos sobre o poema *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard* de Mallarmé. Nesse poema, o poeta apresenta uma estrutura pluridivida, onde o emprego de tipos diferentes, o posicionamento das linhas, a exploração do espaço gráfico e o uso espacial da folha (páginas

---

8. Umberto Eco, no prefácio da edição brasileira de *Obra Aberta* diz: “É mesmo curioso que, alguns anos antes de eu escrever *Obra Aberta*, Haroldo de Campos, num pequeno artigo, lhe antecipasse os temas de modo assombroso, como se ele tivesse resenhado o livro que eu ainda não tinha escrito, e que iria escrever sem ter lido seu artigo.” (ECO, 2015, p. 19)

que se desdobram), fazem com que o leitor tenha sempre que escolher um caminho para sua leitura – trata-se de uma obra aberta. Se o leitor escolher se orientar pelo tamanho dos tipos utilizados, por exemplo, ele terá que decidir por qual dos três tamanhos começará, qual será o seguinte e qual será o último, participando, assim, ativamente na construção do caminho de leitura. Através de “Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso” (tradução de Haroldo de Campos), fez-se a relação do poema apresentar uma quantidade de leituras possíveis, com o fato de dados apresentarem um número de combinações possíveis, onde o acaso é sempre atuante no resultado de ambas as situações.

Figura 4



Fonte: Mallarmé (1897)

O pacto lúdico se trata, então, do convite que objeto artístico apresenta ao seu enunciatário para participação na obra (mesmo numa obra considerada fechada – aquela que visa uma interpretação única, como os enigmas barrocos, por exemplo). Mas por que “pacto lúdico” ou “jogo”? Porque o aceite desse convite, principalmente no barroco e na poesia experimental, implica numa mudança de postura do enunciatário: o usual leitor sai de sua letargia receptiva e passa a atuar ativa e conscientemente num ato de concordância criativa. Assim, o jogo se define pela “possibilidade de intercepção de duas forças não dependentes, mas que

mutuamente se controlam em probabilidades definíveis, mas não definitivas” (HATHERLY; MELO E CASTRO, 1981, p. 123).

#### **1.4.2. Barroco**

Um último aspecto que deve ser melhor discutido para fechar essa breve teorização sobre a Poesia Experimental, é a influência barroca em sua prática e teoria. Apontou-se já que a eleição do Barroco como veia genética se deu após a descoberta de diversos denominadores comuns entre as práticas barrocas e experimentais, mas quais denominadores foram esses? Em relação à teoria, os dois principais foram o programa e o pacto lúdico; em relação à prática, foi sobretudo a exploração visual e linguística do texto.

A tradição visual portuguesa, segundo Ana Hatherly (1993) – sua principal pesquisadora<sup>9</sup> –, é originária da junção da via pitagórica (tradição visual grega – da qual o poema *Ovo*<sup>10</sup> de Símias de Rodes é exemplo) com a via cabalística (tradição hebraica, desenvolvida aproximadamente na época do hermetismo helênico – da qual a *Tábua de Comutação de Autiot*<sup>11</sup> é exemplo). Do encontro dessas tradições e dos inúmeros movimentos históricos de vinculação dos textos visuais ora ao sagrado, ora ao profano, decorreu, no Barroco, sua vinculação ao jogo. Como João Adolfo Hansen (2002) aponta, já era uma prática comum entre os letrados da época, em um clima de disputa amigável, escreverem poemas (visuais ou não) e os trocarem entre colegas sob o desafio de serem superados na qualidade de seus versos ou de suas artimanhas. Para além dessa prática, no caso da poesia visual, o jogo já vinha implícito no próprio desafio que ela impunha a qualquer um que a tentasse ler.

A consciência da proximidade da ligação entre escrita e leitura era evidente no modo programático como os textos eram escritos e, em alguns casos, nas instruções que eram dadas para sua leitura. Dentro da enorme tipologia e antologia feita por Ana Hatherly em *A Experiência do Prodígio* (1983), selecionaram-se alguns tipos de textos visuais e alguns poemas para exemplificarem como o programa e o pacto lúdico eram enunciados. O primeiro deles, é um enigma que se encontra na *Pheniz de Portugal Prodígiosa*. Sabendo-se que um “enigma ou adivinhação é o exercício de uma linguagem mythica em que as relações de analogia são um

---

9. Principais obras de Ana Hatherly sobre o Barroco: *A Experiência do Prodígio*, 1983; *A Casa das Musas*, 1995; e *Poesia Incurável: aspectos da sensibilidade barroca*, 2003.

10. Anexo 2

11. Anexo 3



rudimento de especulação e um primeiro estímulo mental” (HATHERLY, 1983, p. 224), atenta-se para a sua construção:

Figura 5



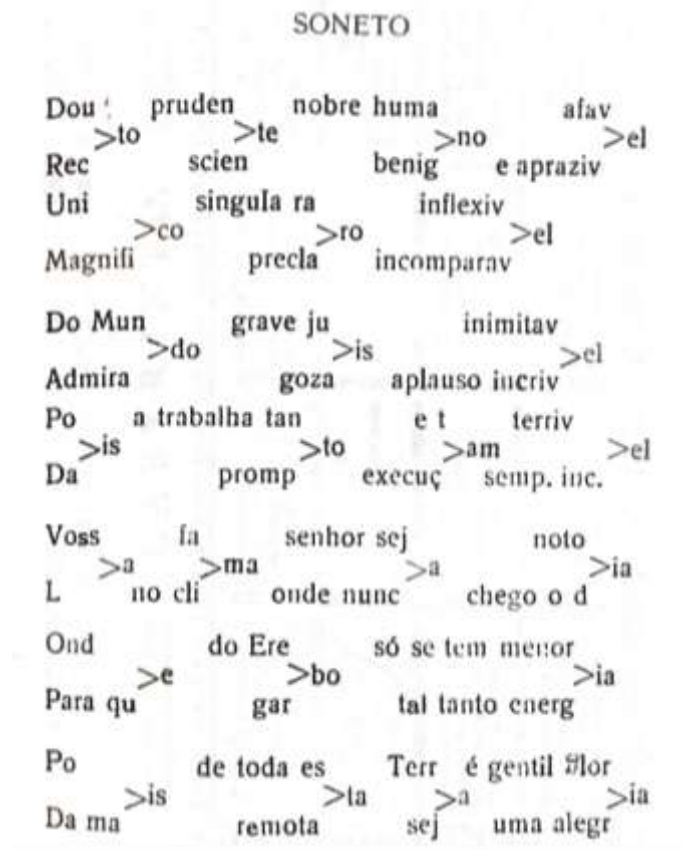
Fonte: Hatherly (1983).

A primeira parte do texto traz o enunciado que se encontra posteriormente desdobrado na forma visual, o texto visual e, por fim, o enigma. O programa é claramente percebido nessa

organização espacial (instrução – texto visual – enigma) e na própria configuração visual do texto que, neste caso, está relacionada por analogia ao tema do enigma; já o convite ao jogo se dá, obviamente, na busca da resposta para o enigma, mas também na leitura do texto visual, no qual o leitor tem que percorrer a direção do raio para ver se ele tem a capacidade de encontrar o enunciado escrito numa forma dificultosa.

O segundo texto trazido como exemplo é um labirinto de versos de Gregório de Mattos, através do qual se percebe como sua escrita foi meticulosamente programada para que cada final de palavra “>\_” da linha superior fosse coincidente com o da palavra da linha inferior. O jogo para o enunciatário, nesse poema, se encontra, não só em sua leitura, como também em sua organização na forma de um soneto.

Figura 6



Fonte: Hatherly (1983).

Para exemplificar mais claramente como foram surpreendentes as semelhanças entre a produção experimental e a barroca, traz-se dois textos que empregam *rebus*. *Rebus* “são aqueles [textos] em que se substituem algumas sílabas por letras, algarismos ou figuras cujo objectivo é aludir a essas sílabas e que representam, por assim dizer, o seu som” (HATHERLY, 1993, p. 236). O primeiro deles, de autoria anônima, foi produzido no século XVII e se trata de um

enigma em *rebus* precedido da frase: “O dístico é mudo e, portanto, a poesia é uma pintura muda” (em latim).



Figura 7



Fonte: Hatherly (1983)



O segundo exemplo é um fragmento do texto “a primeira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo reflexo encontra-se”, que foi publicado no Segundo Caderno Antológico de Poesia Experimental (1966) por Luiza Neto Jorge, no qual ocorre primeiro a identificação da imagem com o signo verbal para depois substituí-lo, como acontece com a palavra e a imagem de ‘mundo’, por exemplo.

Figura 8

Atravessado foi o  (mundo) por uma  
SETADIRECTA 

sobre o traço primitivo é  $\left\{ \begin{array}{l} \text{tempo} \\ \text{sono} \\ \text{solo} \end{array} \right.$   
sobre o \*

eu caminho ao lado DO MEU LADO

O  atravassa-se  
sem ter travessa ("DA ESPERA")   
(prato abastecido) ou capital ou conti-  
nente perdido ou ilha ou céu  
o traço primitivo não é a peça-da-con-  
versa mas a peça-do-UNiverso  
um VERSO anexo

Fonte: Jorge (1966).

Após a descoberta de tamanha semelhança, diversos foram os modelos barrocos revisitados, recuperados, e desdobrados pelos poetas experimentais (anagramas, acrósticos, *rebus*, labirintos, etc.). Entretanto, é preciso apontar que

Para os Portugueses, a (re)descoberta do Barroco na nossa poesia e sobretudo a (re)descoberta do Barroco na nossa idiossincrasia, que se manifesta, por exemplo, por duplas contraditórias - como exuberância e restrição, luxo e indigência, lirismo e pornografia, verbosidade torrencial e escolha cuidadosa até o preciosismo, muita sátira e pouca ironia, etc. -, a (re)descoberta do Barroco como característica essencialmente nossa, para os poetas experimentais foi um suporte NÃO PARA UM REVIVALISMO CADUCO MAS SIM PARA UMA VIA DE PROLONGAMENTO DE DESCOBERTA, pois a investigação, se quisermos ‘cultista’ da linguagem poética, *purificada* ou, se quisermos, *complicada* pelos conhecimentos técnicos da nossa contemporaneidade, permitiu aos poetas experimentais portugueses NÃO O IR BUSCAR AO PASSADO ELEMENTOS PARA SE JUSTIFICAREM NO PRESENTE como já tem sido apontado, MAS PARA PROSSEGUIREM NO PRESENTE UM TRABALHO QUE FORA INICIADO NO PASSADO E QUE DEVERÁ SER CONTINUADO NO FUTURO. (HATHERLY, 1979, p. 128)

### 1.5. Concluindo

A Poesia Experimental Portuguesa, assim como a poesia visual barroca, foi durante muito tempo mal compreendida ou até mesmo incompreendida, devido ao seu virtuosismo. No Barroco, como diz Ana Hatherly, esse virtuosismo funcionava como

uma constante forma de elogio (mas também de desafio) ao leitor, que na época era sobretudo o elogio do poder, pois todas as obras eram concebidas não só contra os seus eventuais detractores (como se pode ver nos prefácios) mas sobretudo como veículo de aspiração ao patrocínio dos poderosos, a quem geralmente eram dedicadas. (1993, p. 72).

Já na Poesia Experimental, apesar de continuar a elogiar àqueles que tinham a habilidade necessária para lê-la, o virtuosismo assume um carácter social oposto, como uma forma de protesto contra a sociedade de consumo, forçando a burguesia, até então acostumada a consumir literatura sem muito pensar, a sair de sua zona de conforto.

Considerando-se que o perfil de enunciatário previsto pelos textos da Poesia Experimental não seja facilmente encarnado ainda hoje, buscou-se, neste primeiro capítulo, dar ferramentas para que o leitor obtenha uma chave de leitura dos textos do movimento e acompanhe de modo satisfatório as análises que se farão do livro *Anagramático*.

## 2. Parte 2 – Teoria

Optou-se por analisar *Anagramático* mobilizando a proposta retórica atualizada pelo Grupo  $\mu$ , como comentado na introdução deste trabalho, devido à retórica ter sido originária dos estudos linguísticos no ocidente e ter se preocupado com aspectos processuais da produção dos textos. A retórica, portanto, será mobilizada nas análises sobretudo para descrição das estruturas dos poemas. Já para análise dos efeitos de sentido gerados por essas estruturas será mobilizada a semiótica tensiva, um desdobramento da semiótica *standard* desenvolvida por Claude Zilberberg.

### 2.1. Retórica

Na Antiguidade e na Idade Média, aponta José Luiz Fiorin (2014, p. 14), os estudos linguísticos eram divididos em três grandes áreas: a gramática, a dialética e a retórica. A gramática era a ciência que estudava a arte do dizer corretamente (*ars recte dicendi*); a dialética estudava a arte do dizer conforme a verdade (*ars vere dicti*) - ou seja, estudava os enunciados em relação aos objetos supostamente por eles representados -; e a retórica se dedicava ao estudo da arte do dizer bem (*ars bene dicendi*), a arte da persuasão. Os estudos retóricos eram divididos segundo as cinco operações do dizer: a invenção (*inventio*), a disposição (*dispositio*), a elocução (*elocutio*), o desempenho do orador (*actio*) e a memória (*memoria*).

Com o passar do tempo, a retórica dividiu-se: os estudos da argumentação constituíram uma área de estudo independente, e a retórica foi, de certa forma, reduzida a um catálogo de figuras textuais, que eram tradicionalmente estudadas pela *dispositio*. Neste catálogo, as figuras textuais eram divididas em figuras de palavras, figuras de pensamento e figuras de construção. Considerando essa divisão pouco eficiente e levando em consideração os avanços que a teoria linguística já havia feito, o Grupo  $\mu$  propõe em *Retórica Geral* (1970) uma nova organização das figuras, dividindo-as em figuras do plano da expressão e figuras do plano do conteúdo. A nova divisão proposta pelo grupo, divide-as também segundo sua extensão: *vocábulo e < e frases e >*. Esta proposta constitui um dos grandes ganhos teóricos trazidos pelo grupo, pois possibilitou a inclusão de aspectos visuais dos textos nas figuras.

Figura 9

	EXPRESSION (forma)	CONTEÚDO (sentido)
VOCÁBULO (e <) .....	Metaplasmos	Metassememas
FRASES (e >) .....	Metataxes	Metalogismos

Fonte: Grupo  $\mu$  (1970)

Partindo do fundamento clássico da explicação quadripartida (*quadripartita ratio*), o Grupo  $\mu$  analisa as figuras, renomeadas agora como metabóles, dentro de cada categoria (dos metaplasmos, metassememas, metataxes e metalogismos), segundo as quatro operações fundamentais: a adição (*adiectio*), a subtração (*detractio*), a permutação ou troca (*immutatio*) e a transposição ou substituição<sup>12</sup> (*transmutatio*). A partir desta análise, o grupo propõe a divisão das figuras conforme o quadro na página seguinte (Grupo  $\mu$ . *Retórica Geral*, 1970, p. 71).

Considerando a classificação pertinente, entretanto, buscando evitar o caos da nomeação de todas as figuras presentes nos poemas, ao analisar *Anagramático* optou-se por fazer uma análise focada nas quatro operações fundamentais (adição, subtração, permutação e substituição) e nos níveis linguísticos, para demonstrar como Ana Hatherly se valeu desses procedimentos na construção de seus poemas.

12. Há uma longa discussão nos manuais de retórica sobre a consideração ou não da substituição como uma quarta operação. A discussão se dá, pois, a substituição pode ser considerada como a reunião de duas operações: uma subtração seguida de uma adição. Nesse trabalho, optou-se por manter a substituição, por considerar que a visualização e compreensão das operações nas análises ficaria mais sucinta.

Figura 9

METÁBOLES		LÓGICAS (Referente)	
GRAMÁTICAS (Código)		CONTEÚDO	
EXPRESSÃO			
A. METAPLASMOS		B. METATAXES	
Sobre a morfologia		Sobre a sintaxe	
C. METASSEMEMAS		D. METALOGISMOS	
Sobre a semântica		Sobre a lógica	
I. SUPRESSÃO			
1.1 Parcial . . . .	Aférese, apócope, síncope, sínérese	Crase	Litotes 1
1.2 Completa . . .	Deleção 1s, embranquecimento	Elipse, zeugma, assíndeto, parataxe	Reticências, suspensão, silêncio
II. ADJUNÇÃO			
2.1 Simples . . . .	Prótese, diérese, afixação, epêntese, palavra-valise	Parêntese, concatenação, expletivação, enumeração	Hipérbole, silêncio hiperbólico
2.2 Repetitiva . .	Duplicação, insistência, rimas, aliteração, assonância, paronomáсия	Repetição, polissíndeto, métrica, simetria	Repetição, pleonasmos, anítese
III. SUPRESSÃO-ADJUNÇÃO			
3.1 Parcial . . . . .	Linguagem infantil, substituição de afixos, trocadilho	Silepse, anacoluto	Eufemismo
3.2 Completa . . .	Sinonímia sem base morfológica, arcaísmo, neologismo, invencionice, empréstimo	Mudança de classe, quiasma	Alegoria, parábola, fá-bula
3.3 Negativa . .	nada	nada	Ironia, paradoxo, anti-frase, litotes 2
IV. PERMUTAÇÃO			
4.1 Qualquer . . .	Contrepet, anagrama, metátese	Tese, hipérbato	Inversão lógica, inversão cronológica
4.2 Por inversão . .	Palíndromo, <i>verlen</i>	Inversão	nada

QUADRO GERAL DAS METÁBOLES OU FIGURAS DE RETÓRICA

Fonte: Grupo  $\mu$  (1970)

### **2.1.2. Retórica da escrita**

O Grupo  $\mu$ , apesar de incluir aspectos visuais em sua retórica, não inclui propriamente a escrita. Juliana Pondian em sua tese de doutorado, *Gramática da poesia escrita: figuras retóricas*, dando continuidade aos trabalhos do grupo, defende o reconhecimento do significante gráfico como gerador de sentido e a sua inclusão nos estudos retórico-semióticos. A autora propõe, então, as bases de uma grafemática autônoma definindo, a partir das características universais da escrita, as suas unidades operatórias e uma categorização das figuras retóricas que podem incidir sobre elas.

Uma vez que seu trabalho será constantemente mobilizado na análise dos poemas que exploram a poeticidade do campo visual em *Anagramático*, apresentar-se-á nesta seção, muito brevemente, as bases da grafemática por ela proposta.

#### **2.1.2.1. Características Universais da Escrita**

As características universais da escrita estabelecidas por Pondian em sua grafemática são três: a organização, a orientação e a dimensão (2016, p. 71). A organização diz respeito às leis (orto)gráficas internas próprias de cada língua que permitem que ela seja reconhecida como um sistema de escrita (cita-se de exemplo, a obrigatoriedade de m antes de p ou b em português). A orientação, dado que a escrita ocupa um espaço físico (papel, parede, etc.), é uma característica fundamental. Embora o modo como ela preencha esse espaço seja variável segundo cada língua, a autora aponta que o princípio de orientação é de ordem sintática e conjuga posição e direção: alto > baixo; esquerda > direita; etc. Segundo Juliana, por fim, a dimensão é a característica relacionada ao fato de que

Todos os caracteres da escrita (e mesmo o branco) possuem um conjunto de traços com formas e dimensões particulares que nos permitem reconhecê-los. Estes traços são os que formam as letras, os ideogramas e todos os caracteres gráficos, variando segundo cada língua, mas podendo ser descritos a partir de princípios de caligrafia e tipografia, logo, de ordem visual. Esta característica é de ordem morfológica. (PONDIAN, 2016, p. 71)

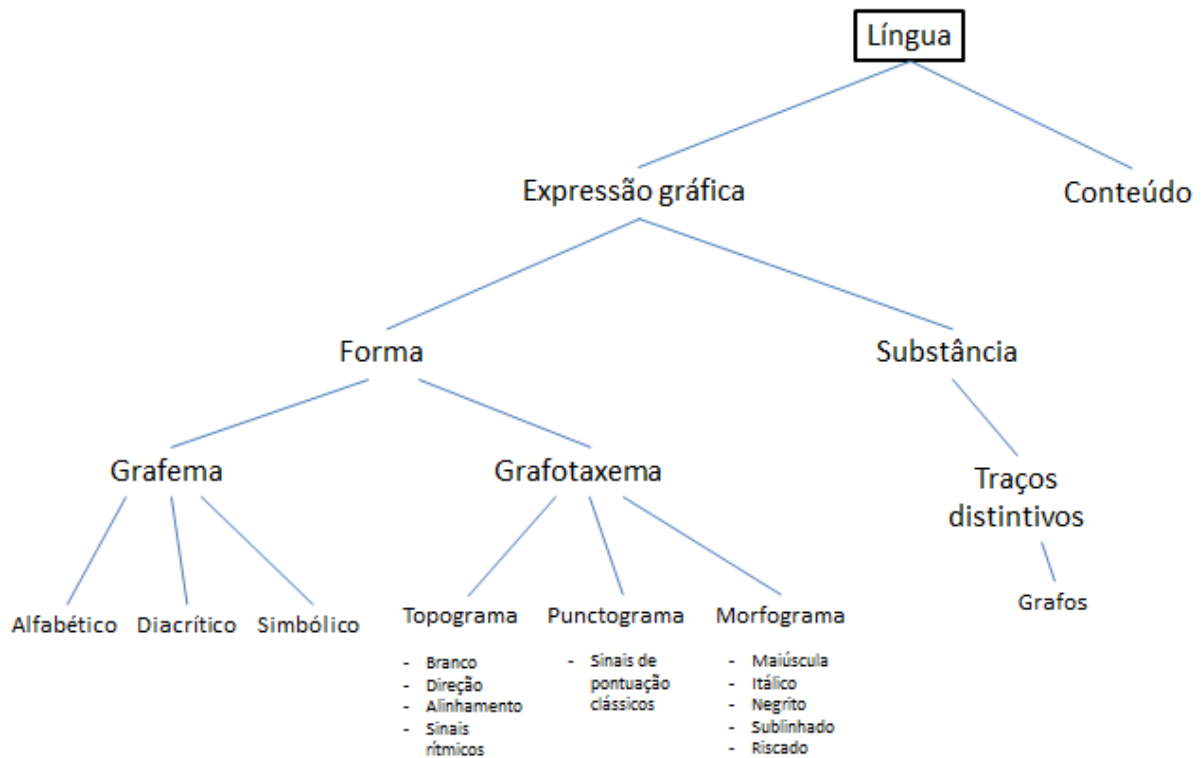
#### **2.1.2.2. Unidade Operatórias da Escrita**

As unidades operatórias da escrita definidas por Juliana Pondian, são organizadas segundo as já consideradas clássicas divisões estruturalistas: a de conteúdo e expressão



(proposta por Saussure), e a de forma e substância (proposta por Hjelmslev). Organizadas num fluxograma geral, elas se encontram divididas conforme a imagem a seguir (2016, p. 82):

Figura 10



Fonte: Pondian (2016)

Essas unidades operatórias, segundo a autora, se dividem em quatro categorias, ainda que no fluxograma estejam representadas apenas três. São elas: os traços distintivos, a morfologia, a sintaxe e os elementos plásticos - sendo o último a categoria excluída do fluxograma. Considerando a formulação dada por Pondian (2016, p. 74-80) de cada categoria extremamente didática, a seguir serão reproduzidos alguns trechos das definições da autora por considerar que qualquer nova formulação não seria tão precisa.

- a) Traços distintivos: nomeados como grafos, são os traços distintivos por meio dos quais a substância gráfica se define, e que compõem os grafemas.
- b) Morfologia:
  - **Grafemas:** O grafema é o menor traço ou conjunto de traços (grafos) da ordem da dimensão (visual), significativo do ponto de vista organizacional das leis internas (orto)gráficas e que ocupa uma posição orientada no espaço de manifestação da escrita. Enquanto parte do sistema, os grafemas alfabéticos podem ser de dois tipos: núcleos (node) ou satélites (sate). (2016, p. 74-75)

- **Sílabas gráficas:** A formação das sílabas é possível graças às leis gráficas e à distinção entre núcleo e satélite. Por exemplo, e este é um fator exclusivamente gráfico, em língua portuguesa, pelo menos, quando uma linha termina sem ter terminado a palavra, há uma sobredeterminação da(orto)grafia de como se pode separar a palavra em unidades maiores que o grafema, menores que a palavra ela mesma. (2016, p. 75-76)
- **Palavras:** unidades que necessitam mais do princípio de organização linguística enunciado acima do que dos demais, uma vez que sua dimensão (visual) pode variar conforme a língua. (2016, p. 76)
- **Frases:** Para nós, a frase precisa da língua escrita para existir, e é delimitada pela maiúscula inicial e pelo ponto final; do contrário, se perde no fluxo do discurso oral. Definimos a frase enquanto unidade que deve satisfazer tanto critérios internos da linguística (o de ser um predicado, constituir-se enquanto parte/todo do discurso), como critérios formais, o modo como se apresenta na página, delimitada por sinais de pontuação sem correspondência com a língua oral. (2016, p. 76 -77)
- **Linhas:** Traço contínuo, real ou imaginário, representativo de uma extensão que se considera hipoteticamente como não tendo largura nem altura, apenas comprimento. A linha se forma pelo conjunto de caracteres dispostos sequencialmente, uns ao lado dos outros, com intervalos brancos, da esquerda para a direita (em português), na extensão de uma superfície qualquer. (2016, p. 77)
- **Blocos:** Os blocos, por sua vez, são um ajuntamento de linhas e correspondem, geralmente, aos parágrafos ou às estrofes. São a massa em cores (dos grafemas) ou branca (da página) que se forma na página por oposição uma à outra. Os blocos podem compor-se na horizontal (com a inserção de uma linha branca para isolá-los, o procedimento mais comum) ou na vertical, em colunas, por exemplo. (2016, p. 78)
- **Páginas:** O nível mais geral que se pode obter é o máximo que se pode apreender num só golpe visual (normalmente, a página, mas que não se restringe ao suporte do livro), numa estrutura segundo a qual blocos e linhas se organizam conforme uma dada disposição e direção. Fazem parte do que

chamamos grosseiramente “página” todas as questões da “arquitetura gráfica” (termo de Gropius). (2016, p. 78)

c) Sintaxe

- **Grafotaxemas:** Unidades gráficas dotadas de uma dimensão (visual) com função sintática na cadeia sintagmática da escrita e que orienta a disposição dos elementos gráficos na página. (Têm função sintática e, também, estilística). Dividem-se nos três tipos abaixo, que podem se manifestar concomitante ou alternadamente, do grafema à página (2016, p. 79):
- **Topograma.** Responsável pela orientação dos grafemas alfabéticos, organiza o encadeamento das palavras e colabora para a delimitação de unidades linguísticas gerais maiores ou maiores (palavra-linha/verso/frase-discurso/página).
- Branco: no interior das letras, entre as letras, entre as palavras e entre as linhas.
- Direção: de cima para baixo; da esquerda para a direita; etc.
- Alinhamento: à esquerda, à direita, ao centro, justificado.
- Sinais de ritmização: ( ) [ ] { } < > \*\*\* / \ | - -
- **Punctograma.** É a categoria que corresponde aos sinais de pontuação clássicos. São exclusivos da língua escrita e servem para ordenar os grafemas, as palavras ou as frases, garantindo o fluxo do texto. (2016, p. 80)
- Sinais de pontuação clássicos: , ; . ! ? : “ ” ‘ ’ ...
- **Morfograma.** Diz respeito a alterações nos grafemas alfabéticos, sem os quais não existe, a fim de corroborar a organização sintática. Esta categoria pode ser descrita mais ou menos como os “grafemas de coalescência” (Catach, Dahlet) de que falamos anteriormente; ou seja, aqueles que só podem ser descritos por meio do suporte alfabético e não existem sem ele. (2016, p. 80)
- Maiúsculas.
- Itálico.
- Negrito.
- Sublinhado.

- Riscado.
- d) Elementos plásticos: nos caracteres, segundo a autora, podem-se explorar traços exclusivamente plásticos, como: cor, forma, tamanho e textura; de modo que o resultado tenha uma função sintática e/ou estilística.

### 2.1.2.3. Figuras Retóricas

Como mencionado na introdução desta seção, a proposta de Juliana Pondian para as figuras retóricas é baseada em sua atuação nas unidades operatórias da escrita. Levando-as em consideração, a autora redefine figuras como:

Mecanismos de discursivização engendrados a partir de operações básicas de adição, subtração, substituição e permutação de elementos na enunciação e/ou no enunciado do sentido, produzindo um efeito de intensificação ou atenuação com o objetivo de dar corpo à argumentação se do enunciatário a fim de persuadi-lo e aproximar-se ou afastar-se por meio da instauração de um efeito de surpresa. (2016, p. 107)

e propõe a seguinte reorganização das figuras do Grupo  $\mu$ :

Figura 11

	<b>EXPRESSÃO</b>	<b>CONTEÚDO</b>
<b>PALAVRAS (e &lt;)</b>	<b>METAPLASMOS:</b> agem sobre o aspecto sonoro ou gráfico das palavras e das unidades inferiores à palavra	<b>METASSEMEMAS:</b> substituem um semema por outro
<b>FRASES (e &gt;)</b>	<b>METATAXES:</b> agem sobre a estrutura da frase: sintagmas e frases	<b>METALOGISMOS:</b> modificam o valor lógico de uma frase

Fonte: Pondian (2016)

A partir dessa reorganização, assim como feito pelo Grupo  $\mu$ , a autora classifica as figuras dentro de cada um desses níveis através dos processos clássicos de adição, subtração, substituição e permutação; com a diferença que as figuras da escrita são analisadas conforme os níveis linguísticos: dos díamermismos, dos metaplasmos, das metataxes, e dos tropos.

Longe da pretensão de falar sobre todos esses processos, expõe-se apenas as delimitações de cada nível, de modo que se possa retomá-los durante as análises. Sugere-se, de antemão, a leitura da tese da autora por, além de toda contribuição teórica, conter um grande

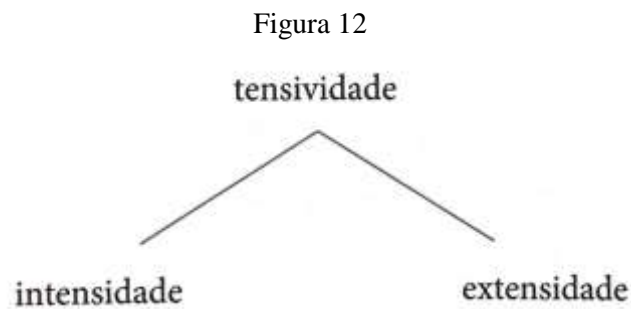
número de exemplos textuais dos processos retóricos divididos e analisados segundo os níveis dos:

- a) **Diamerismos:** os diamerismos são as figuras retóricas que incidem nos traços distintivos da língua. No caso da escrita, com caracteres latinos, os traços distintivos da língua são, de modo geral: hastes (linhas verticais), barras (linhas horizontais) e curvas (linhas curvas). Os diamerismos seriam, então, por exemplo, a deformação parcial ou total dos grafos, a partição da letra, a supressão da distinção entre dois grafemas, etc.
- b) **Metaplasmos:** os metaplasmos, continuam sendo os mecanismos retóricos que incidem sobre a palavra e <. No caso da escrita, eles atuam sobre: os grafemas (alfabéticos, diacríticos e simbólicos) de cada língua; os grafotaxemas topográficos (como o branco entre as letras); os grafotaxemas punctográficos (como o ponto abreviativo); os grafotaxemas morfológicos (como a maiúscula e os enfatizadores: negrito, itálico, etc.); e os elementos plásticos (como cor, forma e textura).
- c) **Metataxes:** as metataxes, por sua vez, dizem respeito às questões sintáticas, de ordenação e disposição das palavras. Na retórica da escrita, leva-se em consideração a noção sintática de frase (linguística), assim como a questão posicional e direcional da linha, do bloco e da página. Portanto, o critério que as reúne, segundo Pondian, é o de que o procedimento tenha implicação estrutural na composição do texto, desde a frase até o conjunto da página (2016, p. 187).
- d) **Tropos:** os tropos pensados para a escrita, definidos de maneira experimental segundo a autora, são pensados com base na ideia de comutação da forma. Pondian baseia-se nas concepções de signo plástico e signo icônico, para propor diferentes tipos de tropos iconoplásticos ou caligramas: os que funcionam por relação direta, por relação indireta, ou por relação construída. Os primeiros se dão quando a imagem formada pelo texto se relaciona diretamente com o seu conteúdo principal (2016, p. 240); já nos segundos, o desenho se relaciona de maneira indireta com o texto por não estar ligado ao seu assunto principal, mas por estar ligado de alguma forma que, segundo a autora, cabe ao leitor reconhecer (2016, p. 241); e nos últimos, não há ligação direta nem indireta entre imagem e conteúdo, mas sim uma correlação pertinente, que demanda do leitor a construção de uma interpretação entre o objeto e o texto que não estão diretamente relacionados.

## 2.2. Semiótica Tensiva

Da semiótica tensiva, desenvolvida por Claude Zilberberg, serão mobilizadas as dimensões de intensidade e extensidade (bem como suas subdimensões) para discussão dos efeitos de sentido criados pelo plano da expressão dos poemas. Sem ter pretensão de discutir amplamente a teoria, apresentam-se a seguir apenas os principais conceitos que serão mobilizados pelas análises.

Tensividade, segundo o autor, “é o lugar imaginário em que a intensidade – ou seja, os estados de alma, o sensível– e a extensidade – isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma à outra”. (2011, p. 66). Tem-se tensividade, portanto, como a função entre as dimensões da intensidade e da extensidade:



Fonte: Zilberberg (2011)

Essas dimensões, por sua vez, dividem-se em subdimensões: a da intensidade une as subdimensões de andamento e tonicidade; enquanto a dimensão da extensidade une a temporalidade e a espacialidade. O andamento pode ser acelerado ou desacelerado; já a tonicidade pode ser tônica ou átona. As subdimensões são, segundo a teoria tensiva, proporcionais, de modo que quando o andamento se acelera, a tonicidade fica mais tônica; e quando o andamento se desacelera, a tonicidade fica mais átona. Essas variações refletem também nas subdimensões da extensidade: quando mais acelerado e maisônico, mais breve será o tempo e mais fechado será o espaço; sendo o oposto também verdadeiro. As análises vão considerar também duas características da extensidade: a da concentração e a da difusão – sendo que a concentração tende para intensidade e a difusão para extensidade (quando mais concentrado, menos extenso; quando mais difuso, mais extenso).

Deve-se ressaltar que todos esses conceitos vão ser aplicados somente a análise do plano de expressão dos poemas e que o sensível, de que fala Zilberberg, é em *Anagramático*, sobretudo o sensorial, como se falará mais para a frente em relação aos anagramas.

### 2.3. Anagramas

Apesar das análises não serem baseadas diretamente nas figuras retóricas, será dada atenção especial à uma delas, por estar presente no próprio Título do objeto de estudo: os anagramas.

A escolha do título – axial para a obra – deve-se à importância que nela é dada ao processo clássico do anagrama, um processo de transposição que eu estudei em profundidade e utilizei largamente, inclusive em poemas visuais. (HATHERLY, 2001, p. 20)

O contato de Ana Hatherly com anagramas se deu, enquanto acadêmica e artista experimental (sob influência direta do estruturalismo e das teorias linguísticas), através dos inúmeros *cahiers* que Ferdinand de Saussure (filósofo estruturalista considerado pai da linguística moderna) dedicara ao estudo dos anagramas presentes em poemas latinos. Em sua busca por novas ferramentas como poetisa, Hatherly estudou e aplicou o processo anagramático sistematicamente nas experiências realizadas neste livro. Traz-se a seguir, então, algumas definições de anagrama, em busca de entender melhor esse procedimento e de poder elucidar posteriormente sua mobilização ao longo do livro.

#### 2.3.1. Linguística - Ferdinand de Saussure

Advindo do encontro de um padrão de repetição fônica na poesia latina (tanto antiga, quanto moderna) nasceu o estudo sobre anagramas de Ferdinand de Saussure. Apesar de ter se dedicado por pouco tempo ao assunto (de 1906 a 1909), o linguista se dedicou intensamente à esta pesquisa - fato comprovado pela quantidade de cadernos escolares que dedicara ao assunto: algo em torno de 99 dedicados aos anagramas, mais cerca de 40 divididos entre a métrica védica e o verso saturnino (LOPES, 1997, p. 76-77). Para comentar este denso estudo, partir-se-á do livro *A Identidade e a Diferença* (mais especificamente, do subcapítulo “O Projeto Saussureano de Semiologia da Poesia”) no qual Edward Lopes didatiza as informações contidas no livro *Mots sous les mots* de Jean Starobinski, também mobilizado aqui, por conter comentários pertinentes do autor sobre as principais anotações de Saussure a respeito do tema.

Segundo Starobinski, a primeira formulação importante que Saussure faz é sobre a existência de uma palavra-tema: uma palavra (enquanto subconjunto fônico) que opera como um depósito material (de fonemas) e é retomada constantemente, a intervalos mais ou menos

regulares, na criação de novas estruturas (sílabas ou palavras). Saussure nomeou essa palavra-tema como ‘hipograma’.

Le mot thème n’est, pour lui, rien de plus qu’une donnée matérielle dont la fonction, peut-être primitivement sacrée, se réduit très tôt à une valeur d’appui mnémonique pour le poète improvisateur, puis à un procédé régulateur inhérent à l’écriture elle-même, tout au moins dans la langue latine. (STAROBINSKI, 1971, p. 64)

A retomada do hipograma nos poemas latinos acontece através de uma paráfrase fônica, uma reduplicação de sons. Segundo Saussure, o espaço em que ocorre a paráfrase é demarcado pelo o que chamou de ‘manequim’: o espaço entre a letra inicial do hipograma (reduplicada) e a letra final do hipograma (também reduplicada). Por exemplo, se a palavra-tema é ‘Vênus’ a paráfrase teria que ocorrer entre o ‘V’ e ‘S’ da nova estrutura- sendo o espaço (breve ou longo) entre ‘V’ e ‘S’, o manequim.

Dentro do manequim, a paráfrase pode ocorrer de forma condensada ou expandida, sendo denominada ‘anagrama’ no primeiro caso, e ‘paragrama’ no segundo. Anagrama, para Saussure, é, então, a sequência parafrástica que ocorre no espaço limitado de uma ou duas palavras; e o paragrama, por sua vez, é uma configuração anagramática recuperada para além desse limite. Nas palavras de Edward Lopes

Os anagramas são, pois, a transposição dos sons ou módulos-fônicos presentes na palavra-tema, para outras partes dentro do poema. Trata-se das combinações de fonemas e não apenas de letras. Outro conceito tratado por Saussure foi o de “paragrama”, que nada mais é que “um anagrama escrito em descontinuidade” (LOPES, 1997b, p. 182).

Edward Lopes organizou todos esses conceitos formulados por Saussure no fluxograma abaixo, que auxilia na compreensão da relação entre eles:



Figura 13

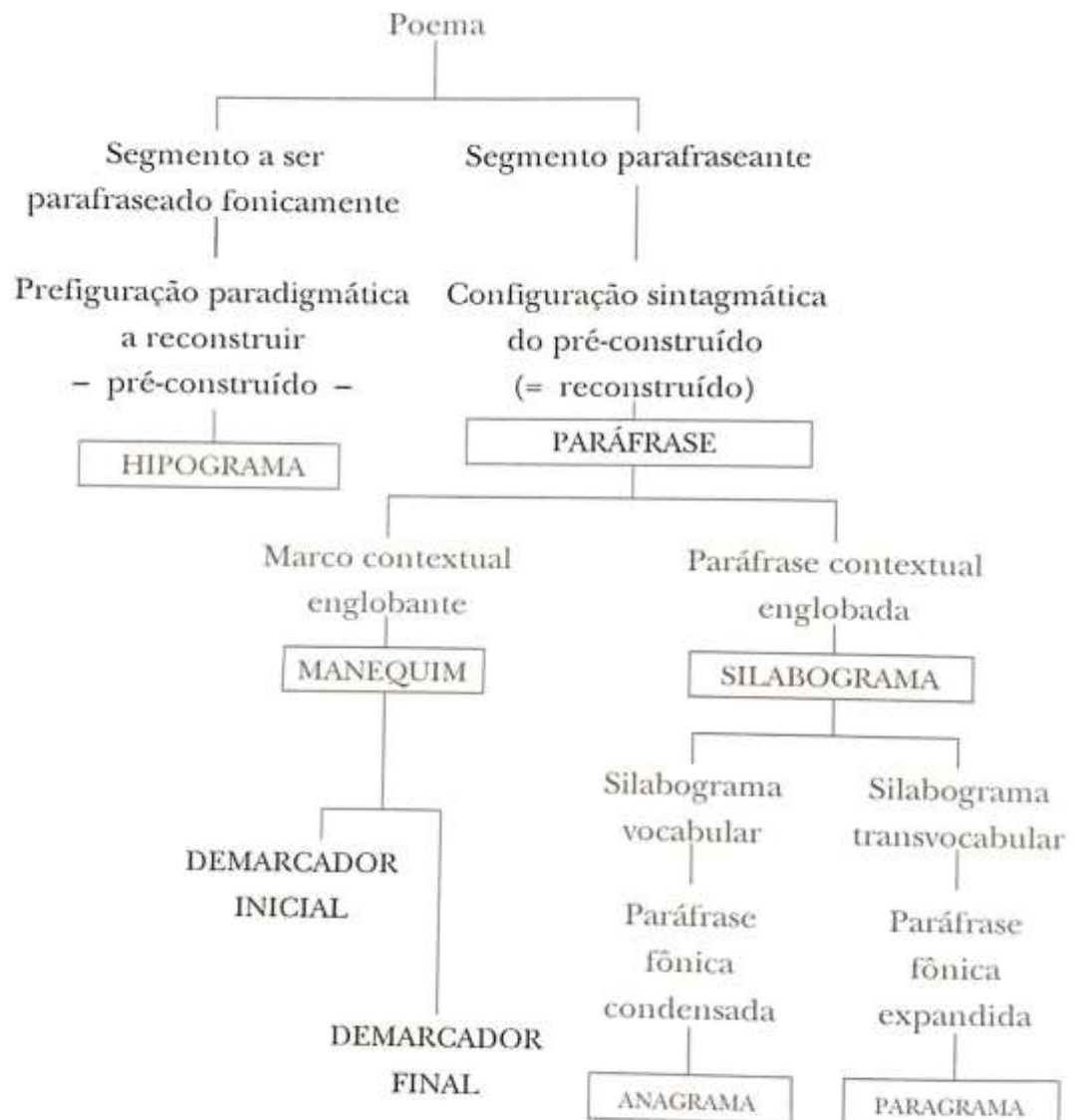


Figura 5: Teoria Anagramática formulada por Saussure.

Fonte: Lopes (1997a).

Deve-se ainda ressaltar que por mais que Saussure estudasse a poesia latina através da escrita, não se referia a esta última: os anagramas, para ele, (bem como os demais conceitos) eram entendidos somente como processos fônicos. A este respeito, Starobinski diz:

Le champ de la recherche est ainsi délimité: il ne sera pas question de poésie << moderne >>. De plus, la recherche n'aura qu'un rapport de lointaine analogie avec l'anagramme traditionnelle, qui ne joue qu'avec les signes graphiques. La lecture, ici, s'applique à décrypter des combinaisons de phonèmes et non de lettres. Il ne s'agira donc pas de redistribuer des ensembles limités de signes visuels qui se prêteraient à l'énoncé orthographiquement correct d'un << message >> réputé primitif; l'on ne

tentera pas de lire le poème comme si l’auteur avait commencé par écrire, avec les mêmes lettres, un tout autre vers. (STAROBINSKI, 1971, p. 27)

Comentário que exclui da pesquisa saussureana qualquer aspecto relacionado ao texto escrito, e a partir do qual se depreende a existência de um anagrama considerado tradicional que, segundo Starobinski, apenas brincava com os elementos gráficos.

Por fim, o estudo das formas de paráfrase fônica, deram origem ao pensamento saussureano de que existia, sob o texto original, um segundo texto oculto e não apreendido de imediato - daí o título *Mots sous les mots*. Como Saussure não considerava aspectos da escrita, dificilmente consideraria questões de leitura, mas ainda assim, da ideia desse texto oculto sob outro, depreende-se que o texto original é o texto apreendido pela leitura linear, “normal”, enquanto o segundo texto, o oculto, seria somente apreendido através de uma leitura tabular, ou seja, apreendido através da sobreposição de múltiplas leituras atentas.

### **2.3.2. Retórica**

Os anagramas, segundo o próprio Saussure, não aparecem nos tratados clássicos de retórica, ou até mesmo em outros tipos de textos críticos (antigos e modernos) - razão de frustração para o mestre genebrino que se dedicou à esta busca durante muito tempo. Considerando-se os anos passados desde as buscas realizadas por Saussure, consultou-se um manual de retórica moderno, *Figuras de Retórica* (2014) de José Luiz Fiorin, para ver se ali constava uma definição ou alguma menção aos anagramas, mas, novamente, nada foi encontrado.

#### **2.3.2.1. Grupo $\mu$**

O Grupo  $\mu$ , por sua vez, em *Retórica Geral*, define e classifica os anagramas dentro dos metaplasmos, como uma variedade mais ousada na permutação - sendo o anagrama, assim, uma figura do plano da expressão que opera através da permutação dentro de uma palavra “e <” (morfema, sílaba, fonema, letra, etc.).

Para exemplificar o procedimento, mencionam o anagrama criado por François Rabelais ao publicar sob o pseudônimo de Alcofribas Nasier. A partir desse exemplo e da afirmação que o Grupo  $\mu$  faz logo após: “a permutação pode jogar com certo número de palavras”; poderia-se questionar se o anagrama é realmente um metaplasmo, uma vez que ultrapassaria o limite

estabelecido de um vocábulo (e <). Ao procurar o processo de permutação nas metataxes, encontra-se este definido como uma operação relacional que

Modifica a ordem dos sintagmas na frase e dos morfemas no sintagma. [...] Seja uma frase simples e próxima do esquema minimal, que representaremos pela sequência A + B + C + D. Além de sua forma básica, apresenta 23 permutações realizáveis. Na prática, porém, algumas dessas permutações, porque completamente a-gramaticais, jamais serão encontradas, a não ser numa 'retórica louca'. Podem-se excluir, de início, os desvios que privariam a frase de qualquer coerência. (Grupo  $\mu$ , 1970, p. 120)

A partir desta definição e das figuras que o grupo classifica como metataxes (tmese, hipérbato e inversão), compreende-se o porquê dos anagramas serem classificados como metaplasmo: nas metataxes, os vocábulos têm seu limite respeitado e são permutados enquanto eles mesmos; já a permutação realizada pelo anagrama desconstrói a sua base (com um ou mais vocábulos) nas grandezas desejadas (morfema, sílaba, etc.) e as reorganiza como quer: em dois, três ou mais novos vocábulos.

### 2.3.2.2. *Juliana Pondian*

A mudança na concepção de figura, trazida pela sua tese de doutorado, bem como a introdução à noção de grafema como

o menor traço ou conjunto de traços (grafos) da ordem da dimensão (visual), significativo do ponto de vista organizacional das leis internas (orto)gráficas e que ocupa uma posição orientada no espaço de manifestação da escrita. (2016, p. 74-75)

deram nova dimensão ao conceito de anagrama, pois geraram a possibilidade de considerar a permutação de elementos visuais - de grafos e de outros tipos de grafemas - também como anagramas.

### 2.3.3. *Semiótica*

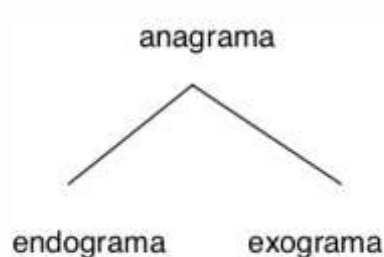
Dayane Celestino de Almeida, em sua tese de mestrado *Semiótica da poesia: estudo de poemas de Paulo Henriques Britto* (2009), após fazer um breve comentário acerca dos estudos sobre anagramas feitos por Saussure e de seus desdobramentos, aponta que, dentro da semiótica de linha francesa (sem a aproximação com a retórica), quem desdobrou os estudos

anagramáticos, foi Claude Zilberberg, em *Razão e Poética do Sentido* (2006). Para o semioticista, a palavra-tema de Saussure é análoga ao que ele chama de endograma. O ganho do termo é que, enquanto para Saussure a unidade-tema era sempre a palavra, no endograma ela pode ser de qualquer grandeza: uma palavra, um verso, um sintagma, uma sequência de fonemas, etc. Dayane aponta que, para o autor, o núcleo endogramático existe quando uma dessas grandezas se repete ao longo de um poema, mostrando, que a função anagramática não é apenas intensa, local, pontual, mas pode ser também global, ou seja, extensa (2009, p. 24).

Zilberberg define anagrama como uma função entre um endograma e um exograma. Sendo endograma a grandeza que contém os traços de convocação, como no caso de uma palavra, os fonemas da palavra; e o exograma a grandeza que contém os traços de evocação, os fonemas espalhados por outras palavras do texto. Nas palavras do próprio autor:

A hipótese anagramática corresponde, resumidamente, a ver no lexema anagramatizado um endograma que concentra os fonemas (ou, eventualmente, os traços) de convocação, em relação com um exograma que faz propagar os fonemas do endograma, os quais se tornam, por isso, fonemas (ou traços) de evocação: ou ainda, de acordo com a terminologia saussuriana, contravogais e contraconsoantes. (ZILBERBERG, 2006, p. 256)

Figura 14



Fonte: Zilberberg (2006).

### 2.3.4. Filologia

#### 2.3.4.1. Literatura - Barroco

Em *A Experiência do Prodígio*, Ana Hatherly fez uma antologia de textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII e, uma ampla base teórica - escrita através dos textos

teóricos da mesma época - para a leitura destes. Ela divide sua antologia em duas grandes categorias: obras influenciadas pelo hermetismo e obras influenciadas pelo cabalismo - sendo que dentre estas últimas encontram-se os acrósticos, os anagramas, os cronogramas, lipogramas, etc. Para definir o que é anagrama, Hatherly se baseia num dos autores antologados, Alonso de Alcalá e Herrera, que traz no prefácio de seu livro *Jardin anagramático de divinas flores lusitanas hespanholas y latinas* (Lisboa, 1654) a seguinte definição:

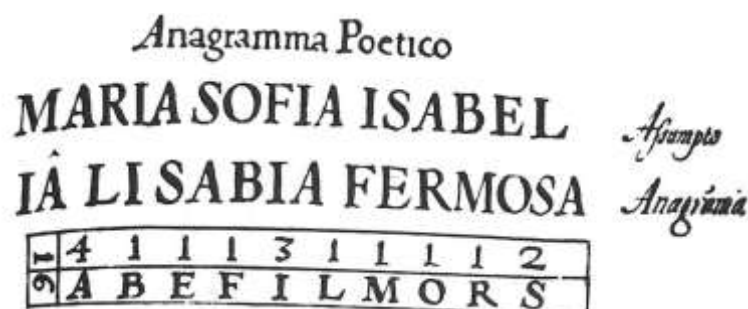
He pois Anagramma nome Grego, cõposto de duas dicções - Ana- preposição, & -Gramma- nome, qsignifica – Letra – qdelle tã be se deriva -Gramatica. E assi -Anagramma- val o mesmo q trãsposição de letras, porq se deriva de - Anagrammatizin- q he o mesmo q trãsposição dellas, assi no escrever, como no falar: de sorte, que com as mesmas letras de hum nome, ou nomes, & periodos, trocadas as syllabas, ou as letras, se pronuncie, ou escreva outro nome, ou nomes, & períodos diferentes, sem que se tire, nem acrecente letra algũa, porque em se lhe tirando, ou acrescentando, já não fica verdadeiro Anagramma. (verificar como citar 1983, p. 195-196)

Ana Hatherly dirá, então, que o princípio do anagrama é o da comutação de letras de uma palavra (ou mais) de uma frase da moda para que se obtenha uma frase diferente, sem que seja necessário respeitar a ordem original. Ela definirá o anagrama barroco como um

[...] tipo de texto programático cuja estrutura se orienta pelo princípio da rigorosa permutação das letras que constituem as palavras dum texto dado, de modo a formar outras diferentes, sem que jamais se altere o seu número. A exatidão deste processo é averiguada através da Prova das Letras, uma tábua que acompanha sempre esses textos e pela qual é possível confirmar que o anagrama obtido contém não só o mesmo número de letras mas também exatamente as mesmas que o texto inicial. (HATHERLY, 1983, p. 188)

Definição que pode ser verificada por meio do exemplo retirado do livro *A Pheniz de Portugal Prodigiosa*, de Luis Nunes Tinoco publicado em Lisboa no ano de 1867:

Figura 15



Fonte: Tinoco (1867).

Para além da definição de anagrama, há mais uma definição relevante dada a um processo análogo, o logograma. Segundo Ana Hatherly (1983, p. 186), os logogramas são uma forma de anagrama múltiplo em que se forma uma palavra com várias letras e verifica-se quantas outras palavras se podem formar com ela por transposição. A autora não chega a dar exemplo do processo em sua antologia, mas considerou-se a definição relevante por ela ser encontrada em outras fontes levantadas, como a próxima.

#### 2.3.4.2. Livro de curiosidades filológicas

Buscando diversificar as fontes de consulta, procurou-se a definição de anagrama num livro de 1842, chamado *Amusements philologiques, ou Variétés en tous genres*, onde encontrou-se a seguinte definição:

Le mot anagramme, qui est la transposition des lettres d'un nom, vient de la préposition grecque *ana*, qui dans la composition des mots, répond souvent à *retrò, rè, et* de *gramma* lettre, c'est-à-dire, lettres dont l'ordre est changé. L'anagramme se fait donc, lorsqu'en déplacent les lettres d'un mot, on en forme un autre mot qui a une signification différente; ou quelquefois lorsqu'un seul mot composé de plusieurs syllabes, qui présente un seul sens, peut se diviser en plusieurs mots qui présentent chacun un sens très-différent du premier. (PEIGNOT, 1842, p. 46)

Apointa-se, então, que há duas formas de anagrama, a primeira que trabalha apenas com a transposição de letras como, por exemplo, a partir da palavra 'Roma' se pode formar as palavras 'amor', 'mora' e 'ramo'; e a segunda forma que consiste em dividir uma palavra em outras, como por exemplo 'terminus' que pode-se dividir em 'ter' e 'minus' – tal como o logograma mencionado por Ana Hatherly.

#### 2.3.4.3. Dicionário

Por fim, trouxe-se também, dentro das definições filológicas, a definição de 'anagrama' segundo um dicionário atual, o *Grande Dicionário Houaiss* (2019), que diz o seguinte:

Anagrama: (substantivo masculino) transposição de letras de palavra ou frase para formar outra palavra ou frase diferente (*Natércia*, de Caterina; *amor*, de Roma; *Célia*, de Alice etc.)<sup>13</sup>

---

13. ANAGRAMA. In: **Grande Dicionário Houaiss**. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/>>. Acesso em 19 de agosto de 2019.

### 2.3.5. Matemática

Em um dos *cahiers* dedicados aos anagramas, Saussure diz que “On est à deux pas du calcul des probabilités comme ressource finale, des mathématiciens eux-mêmes” (STAROBINSKI, 1971, p. 132). Para terminar esse levantamento de definições de anagrama, trouxe-se, então, o cálculo desenvolvido por matemáticos que precisa o número total de combinações possíveis com as letras de uma palavra. O cálculo faz parte da análise combinatória e funciona da seguinte maneira:

- a) Sem letras repetidas dentro da palavra

Exemplo ‘Roma’ - 4 letras: para a primeira posição ‘X \_ \_ \_’ há quatro possibilidades, para a segunda “\_ X \_ \_” há três, uma vez que no espaço anterior já foi utilizada uma, e assim em diante. O cálculo para chegar ao número total é então  $4 \cdot 3 \cdot 2 \cdot 1 = 24$  que é igual a 24, ou seja, há 24 combinações possíveis das letras ‘r’, ‘o’, ‘m’ e ‘a’. Diz-se, então, que ‘Roma’ tem 23 anagramas possíveis, uma vez que se desconsidera ‘Roma’ dentre as opções, por ser ela a palavra anagramatizada.

- b) Com uma letra repetida

Exemplo ‘abacaxi’ - 7 letras - ‘a’ repete 3x: há, então, 5 letras (‘a’, ‘b’, ‘c’, ‘x’ e ‘i’) para permutar 7 espaços. Para fazer calcular o número de combinações possíveis, divide-se a permutação do total de letras pela permutação das letras que se repetem:

$$\frac{7!}{3! \cdot 3 \cdot 2 \cdot 1} = \frac{7 \cdot 6 \cdot 5 \cdot 4 \cdot 3 \cdot 2 \cdot 1}{6} = 5040 = 840$$

Considerando que ‘abacaxi’ está incluso nesta conta, há então há 839 anagramas da palavra ‘abacaxi’.

- c) Com mais de uma letra repetida

Exemplo ‘papai’ - 5 letras - ‘p’ repete 2x e ‘a’ repete 2x: há, então 3 letras diferentes para cinco espaços. Novamente, se divide a permutação do total de letras pela permutação das letras que se repetem:

$$\frac{5!}{2!2! \cdot 2 \cdot 2} = \frac{120}{4} = 30$$

Lembrando sempre de subtrair a palavra a partir da qual se faz o anagrama, pode-se dizer que há 29 anagramas da palavra ‘papai’.

O cálculo matemático é esse, mas deve-se levar sempre em consideração que por mais que seja possível calcular todas as possibilidades de anagrama, não é possível calcular todas as

possibilidades de palavras, uma vez que a maioria das combinações possíveis não formam palavras propriamente ditas.

### 2.3.6. Conclusão

A partir da leitura de todas essas definições, depreende-se que há um procedimento fixo chamado de **anagrama** e que há, também, um **princípio anagramático**. O anagrama, a partir das definições de Saussure, da retórica, da filologia e da matemática, é um procedimento que opera a partir do estabelecimento de uma grandeza dentro de uma palavra ou de um texto-base (sendo esta grandeza sempre menor do que uma palavra - como uma sílaba, um morfema, grafema, fonema, etc.-), e da permutação desta grandeza, sem adicionar ou subtrair qualquer elemento da base, de modo a se formar uma nova combinação dotada de sentido. O princípio ou função anagramática, por sua vez, partindo das definições dadas pela semiótica, pela definição de paragrama de Saussure e pela segunda definição dada pelo livro *Amusements philologiques, ou Variétés en tous genres*, trata-se da repetição das grandezas da palavra ou texto-base de modo a criar uma nova estrutura, sem ser limitada em extensão pela quantidade de grandezas presentes na base. Acredita-se que a definição dada pela semiótica sintetiza bem esse princípio: função entre uma grandeza de convocação que se repete através da grandeza de evocação. A grande diferença entre o anagrama em si e o princípio anagramático, é que o último não tem limites nem quanto a grandeza de convocação escolhida como base (fonema, palavra, sintagma, grafema, etc.) e nem limites quanto a repetição e/ou disposição das grandezas de evocação no texto.

Resumidamente, considera-se, portanto:

- a) ANAGRAMA = Permutação das grandezas (menores a uma palavra) de uma palavra-tema de modo a se formar outra, sem adicionar, subtrair ou substituir grandezas.
- b) FUNÇÃO ANAGRAMÁTICA = Grandeza de convocação/endograma (de qualquer tipo: grafema, palavra, sintagma, frase, etc.) que é repetida por meio da grandeza de evocação/exograma e distribuída de forma mais concentrada ou mais difusa no texto.

Nas análises que seguirão, além dos processos retóricos fundamentais de adição, subtração, permutação e substituição, será verificado também como os anagramas e/ou a função anagramática são mobilizados.



### 3. Parte 3 - *Anagramático* - Análises

O livro *Anagramático* de Ana Hatherly, publicado em 1970 pela Moraes Editora, foi escolhido como objeto de estudo desta pesquisa por ser exemplar de uma fase aguda do percurso experimental da autora. O livro é estruturado em quatro capítulos (ou “livros” - como Hatherly os chama) que foram escritos em períodos diferentes: “A Maldade Semântica” em 1966-68, “A Detergência Morosa” em 1966-68, “Leonorana” em 1965-70 e “Meta-Leitura” em 1968-69. Apesar da diferença dos períodos de escrita, defende-se, bem como pretende-se demonstrar em sua análise, que todos os ‘livros’ partilham de uma mesma proposta - razão pela qual Ana Hatherly os reuniu sob um único volume.

As análises de *Anagramático*, como discutido na parte II, baseiam-se fundamentalmente na proposta retórica do Grupo  $\mu$  e em seu desdobramento nos estudos da escrita, bem como na semiótica tensiva no que concerne aos efeitos de sentido dos poemas. Não obstante, há momentos em que a semiótica *standard* também é mobilizada – sobretudo nas análises em que a explicação do plano do conteúdo é fundamental para a compreensão do texto –. O foco do trabalho é, entretanto, no plano da expressão: busca-se demonstrar, por meio das análises, como os processos retóricos são mobilizados nas construções dos poemas, destacando sempre o processo que dá unidade ao livro: os anagramas. Ao fim, esse trabalho almeja discutir os principais aspectos de *Anagramático* de forma a elucidar as relações internas da obra que delimitam sua ação dentro do movimento de que faz parte.

#### 3.1 LIVRO I - A MALDADE SEMÂNTICA (1966 - 68)

*As palavras não servem para descobrirmos o que não sabemos visto que as palavras só dizem a respeito a si próprias.*

Ana Hatherly

O primeiro capítulo de *Anagramático* é diferente de todos os outros: ele é um pequeno manifesto da poesia experimental dentro da obra de Ana Hatherly, e sobretudo dentro do livro aqui analisado. Respeitando as coerções do gênero levantadas por Gonzalo Aguilar (2005, p. 34), o capítulo escrito em prosa se constrói em dois movimentos: um de crítica e um de apresentação das novas condições de experimentação. Recheado de humor subversivo e por

vezes até sarcástico, o texto vai delineando sua proposta de trabalho através da crítica que faz as outras produções - ou seja, cria sua identidade pela diferença. Em sua teorização, Ana Hatherly aproveita também para introduzir os principais conceitos com os quais trabalha no restante do livro.

O capítulo I compõe-se de três textos: “A POESIA TEM SIDO UMA ARTE VERDADEIRAMENTE ANIMAL”, “TEXTO PARA A GÊNESE DO EROS FRENÉTICO” e “O/A FILÓSOFO O/A CELERADO O/A”. Os textos, apesar de seu propósito comum, apresentam-se em estruturas bem diferentes, como se analisará agora. Ressalta-se apenas que por ser tão diferente dos demais capítulos de *Anagramático*, *A Maldade Semântica* será analisada também de forma diferente: dada a importância do plano do conteúdo, aqui será o único momento em que ele terá mais foco que o plano da expressão.

### ***3.1.1. A POESIA TEM SIDO UMA ARTE VERDADEIRAMENTE ANIMAL***

*A Maldade Semântica* inicia-se com um texto escrito ora em terceira ora em primeira pessoa: ao mesmo tempo que cria afastamento e objetividade para fazer uma crítica, o texto gera aproximação quando delimita a proposta que faz.

Figura 16

## A POESIA TEM SIDO UMA ARTE VERDADEIRAMENTE ANIMAL

A poesia tem sido uma arte verdadeiramente animal. Enquanto não for decretado o seu racionamento geral as palavras não serão a escada por onde ascenderemos à ulterior mudez. As palavras não servem para descobrirmos o que não sabemos visto que as palavras só dizem respeito a si próprias. A contemplação tem sido sempre uma espécie de gelatina. A não-efusão podia muito bem agora tornar-se a geleia do real. É por isso que enquanto os meus colegas propõem soluções eu proponho infusões: TISANAS! É que não sendo um romântico sou todavia um químico. Mas comover não desejo. Não aspiro a essas fruteiras. Coleccionar lindas peras figos melindrosos amigos em forma de ananás a nostalgia da couve tão portuguesa. Há já muito tempo que compreendi que a sinceridade tem de atingir outros limites. Hoje sou tão sincera que até as metáforas eu desmonto. Por exemplo: pensando na tragédia coloquei sob a minha mesa de trabalho uma pele de cabra uma maneira de conhecer aqueles seres semi-galináceos que os antigos tanto representavam. A poesia tem sido uma arte verdadeiramente animal porque tem sido uma fiel expressão do sentimento. Ora o sentimento é o que caracteriza com rigor o animal. Assim humano na acepção menos símia possível que desejamos atribuir a esse conceito em forma de palavra seria precisamente o afastamento do sentimento do mesmo modo que andar a quatro patas é que seria animal e humano seria andar de pé embora os ursos também andem de pé. Mas os homens têm tal entendimento e fazendo as construções do espírito a que chamam arte da poesia tentaram afastar-se radicalmente da natureza animal enquanto dela se elegiam seus procuradores mas é sabido que o aspecto verdadeiramente animal do sentimento é a cegueira. Os zoólogos que estudaram esse problema concluíram todos do mesmo modo. O pensamento animal é realmente abstracto. Vejamos o caso do melro que destrói os próprios filhos desde que eles caíam do ninho porque não consegue identificá-los fora dele. Assim os poetas tradicionalmente canoros julgando proteger a sua celulósica prole quantas vezes a esmagam com as suas impacientes patinhas? Eis como de tão abstractos sentimentalmente ligados a tudo o que neles é pio se identificam entre si pela cegueira animal pela arte animal pela canção sentimental e por tudo o que é radical e querência. Oh poetas! porque não vos entregais à detergência?

Fonte: Hatherly (1970)

Como pode-se verificar, o afastamento é criado através de enunciados como “A poesia tem sido uma arte verdadeiramente animal”, “A contemplação tem sido sempre uma espécie de gelatina”, “Os zoólogos que estudaram esse problema concluíram todos do mesmo modo”, etc. Enquanto a aproximação é feita, por exemplo, em “As palavras não servem para descobrirmos [...]”, “sou todavia um químico”, “hoje sou tão sincera”, etc.

Chama-se a atenção para quantidade de metáforas empregadas no texto. Para analisá-las, recupera-se as isotopias figurativas, e os seus respectivos temas:

- a) Literatura: ‘arte’, ‘palavras’, ‘romântico’, ‘tragédia’, ‘poesia’, ‘fiel expressão’, ‘construções de espírito’, ‘celulósica’ e ‘canção sentimental’.

- b) Animais: ‘animal’, ‘seres semi-galináceos’, ‘cabra’, ‘símia’, ‘quatro patas’, ‘ursos’, ‘zoólogos’, ‘melro’, ‘ninho’, ‘canoros’, ‘prole’ e ‘pio’.
- c) Química-Física: ‘gelatina’, ‘não-efusão’, ‘infusões’, ‘tisanas’, ‘soluções’, ‘químico’, ‘radical’ e ‘detergência’.
- d) Comida: ‘geléia’, ‘fruteiras’, ‘peras’, ‘figos’, ‘ananás’ e ‘couve’.

A importância de delimitar cada uma dessas isotopias figurativas se dá uma vez que as metáforas criadas pela autora, através de cada um dos temas, são combinadas entre si ao longo do texto, tanto nos enunciados enuncivos quanto nos enunciativos - o que dificulta sua compreensão.

Tal como um texto argumentativo, “A POESIA TEM SIDO UMA ARTE VERDADEIRAMENTE ANIMAL” apresenta, por meio de seu mecanismo embricador de metáforas: um problema, sua resolução e também uma crítica àqueles que persistem nele. Para o narrador do texto, o problema é a poesia sentimental, a busca pela subjetividade através das palavras e o apego dos poetas a esse tipo de produção artística. A metáfora da comida é atribuída justamente esse tipo de poesia que busca comover, uma vez que o narrador diz “Não aspiro a essas fruteiras” e ainda aproveita para fazer uma gozação e dizer que não quer “Colecionar lindas peras figos melindrosos amigos em forma de ananás a nostalgia da couve tão portuguesa”.

A este problema o narrador responde por meio da associação desta última metáfora à da química-física:

A contemplação tem sido sempre uma espécie de gelatina. A não-efusão podia muito bem agora tornar-se a geléia do real. É por isso que enquanto meus colegas propõem soluções eu proponho infusões: TISANAS! É que não sendo um romântico sou todavia um químico.

Para compreender melhor as metáforas deste trecho, buscaram-se as definições de cada processo. Segundo o *Grande Dicionário Houaiss* online, efusão é o “escoamento de um gás através de uma pequena abertura, causado pela agitação térmica das moléculas do gás”; solução é um sistema homogêneo, numa fase líquida, semifluida ou sólida, que contém mais de um componente (soluto e solvente); infusão é o “processo de mergulhar em água fervente qualquer substância para dela extrair princípios medicamentosos ou alimentícios”; e tisana é um “cozimento de cereais, esp. cevada, ou ervas, ger. de virtudes medicinais, não raro adoçado com açúcar” – ou seja, qualquer beberagem obtida por maceração, infusão ou decocção.

Tira-se daí que todas são formas de misturas (inclusive a geléia e a gelatina), com exceção da efusão. Efusão aqui, apesar de significar também um processo físico, tem outra acepção, a de:

“manifestação expansiva de sentimentos amistosos, de afeto, de alegria” - que é a mobilizada pela metáfora, significando a não vazão dos sentimentos pela poesia e sugerindo a transformação destes numa não-atuação.

Ao dizer que seus colegas propõem soluções, ou seja, respondem ao problema de forma homogênea, o narrador se contrapõe a eles ao propor tisanas, ou seja, uma resposta com diversas essências. Pode-se fazer uma conexão interessante a partir dessa ideia de tisanas em relação ao princípio anagramático, pois considerando-se que uma infusão é um líquido com várias essências difusas, os poemas que constituem *Anagramático* também poderiam ser tisanas, uma vez que muitos deles tem seus exogramas difusos no texto (como será demonstrado nas próximas análises).

Sendo a isotopia da literatura o assunto principal do texto, ela é utilizada de forma denotativa, restando apenas falar sobre como a isotopia da animalidade é mobilizada. Até então, o texto criticou a poesia sentimental, mas agora ele passa a criticar àqueles que persistem na valorização desta. Faz-se a seguinte comparação:

Ora o sentimento é o que caracteriza com rigor o animal. Assim humano na concepção menos símia possível que desejamos atribuir a esse conceito em forma de palavra seria precisamente o afastamento do sentimento do mesmo modo que andar a quatro patas é que seria animal e humano seria andar de pé [...]

A partir dessa comparação, deixando claro o escárnio para com estes poetas, constrói-se também a metáfora do melro:

Vejamos o caso do melro que destrói os próprios filhos desde que eles caíam do ninho porque não consegue identificá-los fora dele. Assim os poetas tradicionalmente canoros julgando proteger a sua celulósica prole quantas vezes a esmagam com as suas impacientes patinhas?

Associando esta crítica à discussão feita na Parte 1 deste trabalho, sabe-se que, segundo o ponto de vista dos autores da Po.Ex., a crítica portuguesa ostracizou o movimento de Poesia Experimental por não querer e não conseguir entendê-la. Fazendo-se a relação entre os textos, percebe-se que “A POESIA TEM SIDO UMA ARTE VERDADEIRAMENTE ANIMAL” critica aqueles que, acostumados a um tipo de poesia (a sentimental), tentam sufocar os poetas que fazem coisas novas, coisas fora do ninho. A autora constrói no texto, portanto, uma resposta à estes críticos e poetas fazendo com que o narrador basicamente os chame de animais. Entretanto, em vez de terminar o texto com este tom, ela pergunta aos seus colegas “Os poetas!

Porque não vos entregais a detergência? ”, ou seja, ela termina o texto questionando-os o porquê deles não aderirem à sua proposta de criação: a detergência.

Por fim, ressalta-se que é possível recuperar o narrador do texto como um narrador de gênero masculino “É que não sendo um romântico, sou todavia um químico”, e como um de gênero feminino, uma narradora “Hoje sou tão sincera [...]”. Depreendendo o enunciatário do narratário exposto pelo texto (“poetas”), a existência de um narrador desses dois gêneros no texto gera um efeito de sentido, pois parece haver um narrador original (que se mostra primeiro no texto), e que a narradora é, na verdade, uma exposição da delegação de voz da enunciadora (Ana Hatherly). Como se quebrasse a quarta parede, essa configuração expõe no texto as duas vozes narrativas, gerando um efeito de comunicação intra e extratextual que reforça a crítica discutida no parágrafo anterior.

Resumidamente, pode-se dizer que “A POESIA TEM SIDO UMA ARTE VERDADEIRAMENTE ANIMAL” trata-se, então, de um texto que problematiza a poesia sentimental, introduz de forma sutil parte da proposta que será desenvolvida em *Anagramático* e critica duramente, em tom de escárnio, os poetas apegados ao sentimentalismo no (intra)texto, e apegados ao cânone da poesia tradicional portuguesa no extra textual.

### **3.1.2. TEXTO PARA A GÊNESE DO EROS FRENÉTICO**

Inicia-se a análise do segundo texto de *A Maldade Semântica* pelo título, sendo necessário apontar, portanto, sua relação extratextual com o texto “Eros Frenético”<sup>14</sup> de Ana Hatherly publicado pela primeira vez no 2º *Caderno da Poesia Experimental* em 1966. A autora diz que,

*Eros Frenético* é um texto em que se procura transmitir uma intensa emoção recorrendo a um processo de encadeamento do discurso algo alucinado, servido por uma terminologia científica, anatômica, descrevendo as reações do corpo ao estímulo erótico[...]. (2001, p. 18).

Em “TEXTO PARA GÊNESE DO EROS FRENÉTICO” entretanto, não é esse Eros erótico que é mobilizado. Dentro da mitologia grega, como conta Hesíodo em *A Teogonia*, há dois “Eros”: um primordial e outro filho de Afrodite. A eroticidade sexual mobilizada em “Eros Frenético” é atribuída ao Eros filho da deusa do amor, já a eroticidade mobilizada no texto aqui analisado é atribuída ao primeiro Eros, de que se fala agora.

---

14. Anexo 4

A *Teogonia*, como se sabe, fala sobre a criação dos deuses e, por consequência, da criação do universo, uma vez que dentro da cultura grega havia uma correspondência entre os deuses e os elementos do mundo. Hesíodo diz:

Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também  
 Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,  
 [dos mortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,  
 e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,]  
 e Eros: o mais belo entre os deuses imortais,  
 solta-membros dos *Deuses* todos e dos homens todos  
 ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.  
 (TORRANO, 1991, p. 116)

Esses três deuses são os deuses primordiais, os que dão origem ao universo. Caos é o nada, como era o mundo no princípio, frequentemente retomado na literatura como um vazio, um abismo, algo neutro. Terra, por sua vez, é a terra firme por oposição ao vazio de Caos, associada à maternidade. Eros, por fim, é o representante do desejo de procriação - praticamente um conceito abstrato - que desempenha um papel fundamental na criação do mundo, uma vez que faz com que Terra e Caos desejem e tenham filhos. Entretanto, enquanto pulsão de procriar, o processo pelo qual Terra e Caos dão origem à seus filhos é a partenogênese: ou seja, eles tiram os deuses de dentro de si, sem terem tido qualquer tipo de relação entre eles - retomando assim, a desassociação desse Eros ao sexo. É essa pulsão de (pro)criar representada por Eros, que é mobilizada em “TEXTO PARA GÊNESE DO EROS FRENÉTICO”, como se pode verificar:

Figura 17

TEXTO PARA A GÉNESE DO EROS FRENÉTICO

Dantes eu era um escritor tão ingénuo que quando queria dizer porta escrevia a palavra porta. Felizmente com o decorrer do tempo tornei-me um escritor avisado e hoje quando quero dizer porta escrevo o gato mia.

Essa é a génese do eros frenético.

O que eu quero dizer é que o equívoco foi sempre o contrário da polifonia, isto é, que o prazer é uma perversão, uma deturpação do sofrimento. Porque eu nunca digo o que quero. Sou uma outra espécie de licencioso: como não digo o que quero, digo o que não quero.

Essa é a génese do eros frenético.

Alguns críticos muito ilustrados ainda hoje chamam a isso inspiração. Estão ainda muito ligados aos problemas respiratórios. Para mim esse problema deixou de ter importância porque o meu sistema respiratório é automático (não é verdade que só fazemos bem aquilo que fazemos automaticamente?). Esse problema da respiração — inspiração/expiração — para mim está definitivamente resolvido: sou um mecanismo avisado e por isso conheço a força da recusa.

Essa é a génese do eros frenético.

Os meus colegas meus contemporâneos entram em estado de agonia por estarem constantemente com a cabeça para baixo construindo os seus pedestais e como desde logo se colocam em cima de eles custa imenso continuar o trabalho. Alguns acrescentam-lhes elaborados ornamentos o que complica a posição e a expositura. E depois andamos todos a tropeçar nesses moldes que ficam pelo caminho. Eu principalmente. Porque não me resigno. Estou sempre a andar. Tenho essa erótica. Bato à porta dos amigos e pergunto: diga-me por favor se está aí o meu ombro esquecido. Ao que eles respondem: esta pequena está cada vez menos espirituosa. Isso delicia-me. Tenho essa frenesia. Sento-me à secretária e trabalho na detergência morosa, minha obra-prima.

Sou como o/a filósofo o/a celerad o/a.

Essa é a génese do eros frenético.

Mas isso foi há milhões de palavras. Agora produzo pensamento em palavras por segundo.

O que acontece entre nós é o não-acontecimento até à absurdidade. Às vezes penso que é fascinante viver num ambiente assim inconcebível. Mas na verdade gostaria de poder fazer qualquer coisa de radical uma detergência profunda ontológica a isto.

Porque do que todos gostam ainda é do poeta que diz «a tua boca é um sorvete de morango» ou «dos lupanares saem os devassos».

Que fazer perante as flâmulas do optimismo pueril desses devaneios de satírico e petroleiro (sic)? De facto a filosofia não nos descortina bons augúrios na vida. Resta-nos apenas o raciocínio calmo e suspicaz.

Essa é a génese do eros frenético.

A zombaria é evidente mas exprime a verdade. Sou apologista das sátiras dicacíssimas.

Mas nunca exagero. O máximo que eu digo é: não façam isso à vaca.

Sou portuguesa e o meu estilo é barroco. O barroco é um estilo ornamental oriundo no desgaste (é daí que vem a minha tese da detergência) ou na atribulada escrituração da ostra. Tanto é o estilo objecto para escrita e pináculo da coluna vertebral uma cadeia de causalidades concatenadas produto de uma natureza transbordante. É por isso que o português se exprime na oportunidade do super-mercado.

Ainda há dias ouvi dizer a alguém: o que me vale é as coisas que eu não sei. E assim dizendo encolhia os apotécios. Não não basta que as coisas sejam verdadeiras também é preciso que sejam verídicas. Já Apolónio o Filomuso autor da Balança Intelectual criticava o Fulano Indiferente.

Mas eu não posso preocupar-me com tais trivia. Quando se atinge o nível da gargalhada reprimida começa a grande sabedoria.

Essa é a génese do eros frenético.



Dando continuidade ao tema da criação artística do texto anterior, este é dividido em seis partes entremeadas pelo refrão “Essa é a gênese do eros frenético”. Na primeira parte do texto, o narrador cria uma comparação entre o poeta que era antes: desavisado, que dizia porta quando queria dizer porta; e o poeta que é agora: avisado, que quando quer dizer porta, diz “o gato mia”. Essa ideia introduz o que ele defende na segunda parte do texto por meio da oposição entre equívoco e polifonia: equívoco é um jogo de palavras que se assemelham no som, mas que tem significados diferentes; polifonia, em relação a língua, é quando um sinal gráfico representa dois ou mais diferentes fonemas; - ou seja, um tem um plano da expressão único para dois significados (fonemas), enquanto o outro são signos diferentes, têm plano da expressão e conteúdo diferentes, mas que são mobilizados enquanto jogo. É assim que se introduz a ideia da perversão no texto, enquanto “dizer o que não quer” - ideia que é melhor trabalhada no último texto de *A Maldade Semântica*.

Retomando o tom humorístico do texto, é feito um jogo com dois significados da palavra ‘inspiração’ para criticar ‘alguns críticos’. São opostos o significado de inspiração artística, a qual os críticos associam a perversão de “dizer o que não quer”; e o significado de inspiração oposto ao de expiração, ou seja, os atos respiratórios - trata-se de um tipo de polifonia. O narrador, para se contrapor àqueles que precisam ou atribuem suas criações à inspiração artística, se coloca novamente como um poeta/ mecanismo avisado e conhecedor da força da recusa, ou seja, coloca a recusa em seu ato de criar de forma automática (não-inspirada).

A crítica na quarta parte do texto se dirige não mais aos críticos, mas aos poetas, “meus colegas contemporâneos”. O narrador critica a estagnação criativa daqueles poetas que ao se sobrevalorizarem tem um custo imenso para criar novamente, uma vez que uma nova criação equivaleria a saída de seus pedestais e a uma nova submissão à exposição. Contrapondo-se à eles, o narrador diz “Eu estou sempre a andar. Tenho essa erótica”, de modo que, retomando o Eros da pulsão criativa, o narrador coloca sua constante produção como uma forma de não-estagnação e de não-construção de seu próprio pedestal. Partindo dessa produção e da crítica aos seus colegas, o narrador introduz a detergência morosa, o próximo capítulo de *Anagramático*, como sua obra prima, e conclui esta parte dizendo “Sou como o/a filósofo o/a celered o/a”, fazendo referência direta ao próximo texto de *A Maldade Semântica*.

A leitura e compreensão desse capítulo, como pode-se depreender desse trecho, é vinculada não só à uma leitura linear do texto, como à uma leitura tabular: para compreender a sua totalidade, são necessárias várias leituras do capítulo e do livro, uma vez que só assim se recupera os conceitos nele precocemente mencionados. Aponta-se ainda que, neste trecho, assim como em “A POESIA TEM SIDO UMA ARTE VERDADEIRAMENTE ANIMAL”

também há um borramento dos limites entre as vozes do “eu” delegadas dentro do enunciado, uma vez que novamente há uma referência ao narrador pelo gênero feminino (“esta pequena está cada vez menos espirituosa”), e que *A Detergência Morosa* é obra da enunciativa do texto, que se homologa então ao narrador.

Introduzindo outro tópico a ser trabalhado no texto “O/A FILÓSOFO O/A CELERADO O/A”, fala-se rapidamente, na quinta parte do texto, sobre a associação entre pensamentos/palavras e velocidade. Sendo breve a menção ao assunto, outra crítica é instaurada no texto, mas agora ao consumo de literatura. Trabalhando-se com a intertextualidade, sobretudo com os textos que serviram de base para a construção da primeira parte desse trabalho, depreende-se que ao dizer “O que acontece entre nós é o não-acontecimento até à absurdidade” faz-se uma crítica direta à estagnação do cânone literário estabelecido, que não produzia mais nenhum acontecimento, nenhuma novidade (do ponto de vista dos autores da Po.Ex e, por tanto, da enunciativa deste texto). Daí expressa-se o desejo de uma profunda mudança desse cenário através da detergência, da limpeza do gosto público, uma vez que “do que todos gostam ainda é do poeta que diz << a tua boca é um sorvete de morango >> ou << dos lupanares saem os devassos >>”. Entretanto, por meio de seu humor subversivo, ao questionar-se sobre o que fazer com esse otimismo, com essa vontade de mudança, o narrador responde “resta-nos apenas o raciocínio calmo e suspicaz”, resposta de extrema ironia, uma vez que, como ele mesmo já mencionara, ele produz agora (enquanto mecanismo automático e avisado) “palavras por segundo”.

A última parte do texto, inicia-se já com a auto-denúncia da zombaria instaurada nele. Entretanto, parece haver uma breve mudança de tom textual, quando a narradora define a si e ao seu trabalho: “Sou portuguesa e meu estilo é barroco. O barroco é um estilo ornamental oriundo no desgaste (é daí que vem a minha tese da detergência) [...]”. Pode-se concluir, a partir deste trecho, que *Anagramático* é construído já sob influência direta dos estudos sobre o barroco realizados por Ana Hatherly e de sua definição como principal estilo de criação.

Instaura-se ainda uma última crítica dentro do texto: ao sujeito indiferente. Critica-se aquele português que diz ou identifica-se com o pensamento “o que me vale é as coisas que eu não sei”, pensamento que segundo o narrador, encolhe os apotécios (estrutura do fungo onde se encontram as células reprodutivas), ou seja, diminui até a virilidade de quem o diz. Entretanto, o narrador diz não poder se preocupar com tais “trivias”, pois já atingira a sabedoria de rir daquilo que não se pode mudar.

Por fim, o texto conclui-se com a sexta repetição de “Essa é a gênese do eros frenético”. Após toda a discussão do texto, acredita-se que a constante repetição desse refrão cria um efeito

de justificação, por meio de cada uma das partes anteriores à sentença, de como a pulsão criativa aplicada ao livro *Anagramático* é gerada. Essa justificação pode ser resumida, a partir da discussão feita, como crítica à estagnação criativa, ao contexto de produção e consumo de literatura, e à sociedade portuguesa de então. Como reação do “eu” (narrador e enunciador) à todos esses elementos que critica, ele gera em si a frenética pulsão de criar que, traduzida por meio da automatização do mecanismo de recusa (enquanto ferramenta criativa), dá origem aos demais livros de *Anagramático*.

*Essa é a gênese do eros frenético.*

### **3.1.3. O/A FILÓSOFO O/A CELERADO O/A**

O último texto de *A Maldade Semântica*, escrito ao modo de um relato em primeira pessoa, fala sobre como Ana Hatherly deparou-se com a noção de celeradez em Sade, ao estudar e traduzir o texto “Filósofo Celerado” de Pierre Klossowski. Embora a autora aplique esses estudos de forma paródica no texto, há algumas referências importantes que se desdobram de forma mais séria - razão pela qual se faz um breve comentário sobre o texto.

O ensaio de Klossowski propõe-se a discutir a experiência de Sade tal como ela se traduziu na escrita, mas antes de adentrar na discussão em si, ele trata de definir a posição filosófica que Sade assumiu (ou simulou assumir) em seus romances. Para esta discussão, o autor retoma uma confrontação platônica, através das palavras que Sade usou para definir seus personagens (“filósofos gangrenados de celeradez”), entre o filósofo “homem de bem” e o filósofo “celerado”:

O filósofo homem de bem se prevalece do fato de pensar como da única atividade válida de seu ser. O celerado que filosofa não concede ao pensamento outro valor exceto o de favorecer a atividade da paixão mais vigorosa, a qual, aos olhos do homem de bem, não é, afinal de contas, senão uma carência de ser. Mas se a maior celeradez consiste em dissimular sua paixão em pensamento, o celerado nunca vê no pensamento do homem de bem senão uma dissimulação de uma paixão impotente. (KLOSSOWSKI, 1985, p. 15-16)

Já em relação a escrita, a celeradez em Sade vai ser construída, ao longo do ensaio de Klossowski, como uma forma de perversão da lógica por meio da perversão da linguagem logicamente estruturada. Segundo o autor, Sade instituiu a “monstruosidade integral”: a inserção da forma perversa de pensar e agir - que é, em relação a essa linguagem, uma estrutura aparentemente desprovida de lógica.

A discussão sobre a perversão e a celeradez vai adiante e se aprofunda, entretanto, por ora já se tem material suficiente para demonstrar os pontos de encontro da poesia experimental de Ana Hatherly com a escrita de Sade. Contudo, antes de voltar para o texto propriamente dito, retoma-se a discussão feita na Parte 1 sobre o modo de atuação da PO.EX. perante ao seu contexto histórico: a semelhança nas propostas é notável - ambas procuram subverter uma lógica por meio da perversão da linguagem que a estrutura. É a partir daí que Ana vai se apropriar do conceito de “mal” sadiano e aplicá-lo à criação poética, formulando, assim, o conceito de “maldade semântica” enquanto uma forma perversão linguística associada à criação artística.

Figura 18

O/A FILÓSOFO O/A CELERADO O/A

Foi quando lia um ensaio sobre um célebre autor do século XVIII que deparei com a noção, entre todas peregrina, de maldade elevada à categoria de celeradez. Fiquei muito perplexa, como sempre me acontece de cada vez que me encontro perante uma aporia. Devo dizer que o aturado estudo das línguas clássicas me foi sempre extremamente útil para a compreensão da obscuridade etimológica jacente em todas as palavras de uso corrente. Foi por isso que, estimulada pela minha perplexidade e pelo meu reconhecimento da ambiguidade criadora dos étimos, resolvi deter-me na reflexão demorada do conceito de maldade. Detendo-me a refletir sobre um conceito, fui obrigada a a mim própria conceder a existência de algo em que se englobassem todos os actos de reflexão, ou seja a sua essência (acto que em si é já suficientemente perverso). Como a noção de mal (e a consequente maldade) está sempre em jogo e na base da reflexão sobre as essências, essa noção de mal (e de maldade) em breve se alargou e de tal sorte que passou a abranger, substantivando ao mesmo tempo que adjetivava, essa palavra filosofia, sinónimo de reflexão. Foi assim que obtive como resultado, depois de longos processos, cujo trajecto sinuoso pouparei ao leitor, foi assim, dizia, que obtive como resultado a designação de filosofia celerada, logo seguida da sua complementar, filosofia acelerada. E aí de novo me encontrei perplexa porque, se ao conceito de filosofia se podia assimilar o de mal ou de maldade, que dizer então do conceito de velocidade? Foi então que subitamente compreendi que o mal era a próxima significação de todas as coisas, em virtude da velocidade com que as atinge, e foi assim que atingi a noção, entre todas itinerante, de maldade semântica. A partir de então, a maldade tornou-se para mim explícita e posso agora reconhecê-la em todos os estados de significação: a maldade é uma semântica e por isso, significantes, filósofos e celerados são todos os indivíduos que utilizam a semântica que é por si uma maldade de que resulta a maldade semântica de todos os actos e factos. E como a filosofia tende, em última instância, a transformar-se numa moral, verifiquei que a moral é uma semântica; que a velocidade é moral e semântica; e que a semântica é uma moral acelerada; porque sendo a moral uma semântica e a velocidade moral e semântica, a filosofia torna-se célere, moral e semântica, enquanto o filósofo deve ser célere, moral e semântico; ou tornar-se celerado, moral e assemântico; ou celerado, amoral e semântico; ou celerado, amoral e assemântico; ou acelerado, amoral e assemântico; ou acelerado, moral e semântico; ou acelerado, moral e assemântico; ou acelerado, amoral e semântico. Assim a semântica ou é moral e/ou celerada, ou amoral e/ou acelerada, ou moral e/ou acelerada, ou amoral e/ou celerada. Donde pode finalmente concluir-se que a velocidade ou acelera ou celera e que isso quer dizer exactamente a mesma coisa, na verdade.

Para discutir a estrutura de “O/ A FILÓSOFO O/A CERLERADO O/A” o texto será dividido em sete partes, conforme as letras em caixa alta. A primeira, enuncia o “encontro” do narrador com o conceito de celeradez “quando lia um ensaio sobre um célebre autor do século XVIII” (Sade). A segunda parte fala sobre o caminho reflexivo feito em cima do conceito, desde sua etimologia até o alargamento da noção de maldade passar “a abranger, substantivando ao mesmo tempo que adjectivava, essa palavra filosofia, sinônimo de reflexão”. Dando continuidade a essa reflexão sobre a filosofia celerada, na terceira e quarta parte do texto, o narrador aponta a filosofia “acelerada” como sua complementar, associando à essa filosofia de transgressão o conceito de velocidade. Essa associação desemboca, na quinta parte, na conclusão do narrador de que: “o mal era a próxima significação de todas as coisas, em virtude com que as atinge, e foi assim que atingi a noção, entre todas itinerante, de maldade semântica.”.

Em “O filósofo celerado”, Klossowski aponta que toda transgressão pressupõe uma norma, uma vez que fora da norma não há o que transgredir, e aponta também que a própria norma prevê a transgressão, como forma de mudança. Daí a proposta do narrador de que as mudanças semânticas ocorrem através da transgressão, de modo que o mal seria a próxima significação de todas as coisas. Assim, a mudança semântica é associada à celeradez, e parodicamente, à velocidade.

Ana, assim como o filósofo celerado<sup>15</sup>, trabalha simultaneamente com a elaboração do conceito de maldade semântica (perversão) e com sua atualização na estrutura do texto, de modo que a última parte de “O/ A FILÓSOFO O/A CERLERADO O/A” é exemplar da aplicação paródica do conceito: uma série de mudanças semânticas por adição do prefixo “a” ocorrendo de modo acelerado (cada ponto final dá sucessão a uma nova mudança), até que “pode finalmente concluir-se que a velocidade ou acelera ou celera e que isso quer dizer exactamente a mesma coisa, na verdade.”.

### ***3.1.4. Considerações sobre A Maldade Semântica***

A *Maldade Semântica*, apesar das estruturas diferentes que apresenta, funciona em sua unidade como: um manifesto (como dito anteriormente) e como um programa/ introdução dentro de *Anagramático*. Ao longo do capítulo, Ana Hatherly, mantendo o tom humorístico da crítica característica ao manifesto, intercala as propostas e definições de seu trabalho: as

---

15. É desse compartilhamento de postura criativa que se dá o jogo no título do texto, em que se pode ler optando pelo morfema de gênero masculino ou feminino: Sade, o filósofo celerado; Ana, a filósofa acelerada.

relações com o barroco bem como os conceitos de maldade semântica e detergência morosa são todos aspectos mobilizados na construção do livro, como se verificará já no capítulo seguinte.

### **3.2. Livro II - A Detergência Morosa (1966 - 68)**

O segundo livro de *Anagramático*, enquanto “obra-prima” do narrador de *A Maldade Semântica*, dá continuidade ao humor subversivo instaurado por ele. O capítulo *A Detergência Morosa* é constituído de sete poemas que, por seu tom sarcástico, parecem zombar do leitor ao mesmo tempo que experimentam a língua em suas diferentes estruturas. Conceito já conhecido da obra de Ana Hatherly, a ‘detergência’ (que vem de detergir, limpar) funciona, segundo a autora (2001, p. 18), como uma metáfora lúdica correspondendo a uma vontade de *limpeza* e como uma crítica à sociedade de consumo. O conceito aparece pela primeira vez na obra de Ana Hatherly na publicação de *Operação 2*, da qual se reproduz um trecho:

Achei-me perante essa palavra detergente e verifiquei que podia desde logo decompô-la em três partes: de ter gente, deter gente e deterge ente. Mas nenhuma das partes era detergente. A sua detergência fundamental diluira-se criando contudo uma nova, como direi, consistência. Verifiquei então que detergente era algo consistente. [...] Detergente era algo de agente, algo de agir na gente de uma forma detergente. (2001, p. 79)

A detergência, partindo dessa proposta de sanção negativa do enunciatário parte da *sociedade de consumo*, faz também outro movimento por meio da zombaria estruturada dos poemas: manipula esse enunciatário, através da provocação, para que ele queira entender de que se tratam aqueles poemas. Cedendo a essa manipulação, iniciam-se as análises.

#### **3.2.1. O Livre Pensador da Cunha**

O primeiro poema de *A Detergência Morosa* não tem título, bem como todos os outros poemas do livro- com uma única exceção. Optou-se, então, por nomear os poemas, nesta pesquisa, por um de seus versos (geralmente o primeiro), apenas como modo de referência. Dessa forma, reproduz-se a seguir “o livre pensador da cunha”:

Figura 19

o livre pensador da cunha  
 o pensador livre da cunha  
 a cunha livre do pensador  
 a cunha do pensador livre  
 o pensador da cunha livre  
 o pensador da livre cunha  
 do pensador a cunha livre  
 do pensador a cunha o livre  
 da cunha o livre pensador  
 livra o pensador da cunha  
 livra a cunha do pensador  
 da livre cunha ao pensador  
 da cunha o pensador do livro  
 do pensador a cunha da lebre  
 da livre pensa e cunhador  
 do livro penso o cunhado  
 e a lebre punha censo e unha  
 e livre a lebre da cunha  
 do pensador  
 o penso imenso  
 e livre e pen

Fonte: Hatherly (1970)

O poema é construído, basicamente, com seis palavras (separando-se o determinante do artigo) - “o”, “livre”, “pensador”, “de”, “a” e “cunha” - sob as quais alguns procedimentos são realizados. Em “O livre pensador da cunha” todos os processos retóricos fundamentais são mobilizados, mas pode-se dizer que a permutação é, de longe, o processo mais utilizado, chegando mesmo a reger o funcionamento do poema. A tabela 1 busca elucidar como os processos ocorrem ao longo do poema, organizando-se da seguinte forma: os versos originais foram enumerados (1 a 21), após cada verso há uma linha para explicação dos processos (sendo as direções de “<” e “>” representativas da direção de permutação) e, por fim, há a linha do resultado do processo (que é igual ao verso seguinte).

Tabela 1

	1	2	3	4	5	6	7
<i>1</i>	o	livre	pensador	da	cunha		
<i>operação</i>		>	<				
<i>resultado</i>	o	pensador	livre	da	cunha		
<i>2</i>	o	pensador	livre	da	cunha		
<i>operação</i>		>		<			
<i>resultado</i>	a	cunha	livre	do	pensador		
<i>3</i>	a	cunha	livre	do	pensador		
<i>operação</i>			>5				
<i>resultado</i>	a	cunha	do	pensador	livre		
<i>4</i>	a	cunha	do	pensador	livre		
<i>operação</i>		>	<				
<i>resultado</i>	o	pensador	da	cunha	livre		
<i>5</i>	o	pensador	da	cunha	livre		
<i>operação</i>				>	<		
<i>resultado</i>	o	pensador	da	livre	cunha		
<i>6</i>	o	pensador	da	livre	cunha		
<i>operação</i>			<1	>	<		
<i>resultado</i>	do	pensador	a	cunha	livre		
<i>7</i>	do	pensador	a	cunha	livre		
<i>operação</i>				Adição "o"			
<i>resultado</i>	do	pensador	a	cunha	o	livre	
<i>8</i>	do	pensador	a	cunha	o	livre	
<i>operação</i>		>	<		Subtração	<4	
<i>resultado</i>	da	cunha	o	livre	pensador		

(continua)



(continua)

	1	2	3	4	5	6	7
<b>9</b>	da	cunha	o	livre	pensador		
<i>operação</i>		>	<	< 1			
<i>resultado</i>	livra	o	pensador	da	cunha		
<b>10</b>	livra	o	pensador	da	cunha		
<i>operação</i>			>	<			
<i>resultado</i>	livra	a	cunha	do	pensador		
<b>11</b>	livra	a	cunha	do	pensador		
<i>operação</i>	>	<		< / + "a"			
<i>resultado</i>	da	livre	cunha	ao	pensador		
<b>12</b>	da	livre	cunha	ao	pensador		
<i>operação</i>		> 6		Subtração "a"	Adição "do"		
<i>resultado</i>	da	cunha	o	pensador	do	livro	
<b>13</b>	da	cunha	o	pensador	do	livro	
<i>operação</i>		>	<		Concordância	palavra ≠	
<i>resultado</i>	do	pensador	a	cunha	da	lebre	
<b>14</b>	do	pensador	a	cunha	da	lebre	
<i>operação</i>	Subtração "do"	(-dor) >	Substituição "e"	(+ -dor)	< 1	< 2	
<i>resultado</i>	da	livre	pena	e	cunhador		
<b>15</b>	da	livre	pena	e	cunhador		
<i>operação</i>	Substituição "o"	Substituição "o"	Substituição "o"	Substituição "o"	Subtração "r"		
<i>resultado</i>	do	livro	peno	o	cunhado		
<b>16</b>	do	livro	peno	o	cunhado		
<i>operação</i>	Substituição "e" 2x	palavra ≠ / > 3	Divisão e perm.	Substituição "a"	Divisão e perm.	Duplicação	
<i>resultado</i>	e	a	lebre	punha	censo	e	unha

(conclusão)

	1	2	3	4	5	6	7
<b>17</b>	e	a	lebre	punha	censo	e	unha
<i>operação</i>		> 3	> 4 / Adição "livre"	Substituição "c" / > 6	Subtração	Subs + Add "da"	Subtração
<i>resultado</i>	e	livre	a	lebre	da	cunha	
<b>18</b>	e	livre	a	lebre	da	cunha	
<i>operação</i>		Adição "pensador"	Subtração do resto		Substituição "o" / <1		
<i>resultado</i>	do	pensador					
<b>19</b>	do	pensador					
<i>operação</i>	Subtração "de"	Subtração "-dor" / Substituição "o"	Adição "imenso"				
<i>resultado</i>	o	penso	imenso				
<b>20</b>	o	penso	Imenso				
<i>operação</i>	Substituição "e"	Adição "livre"	Adição "e"	Subtração "-so"	Subtração de "imenso"		
<i>resultado</i>	e	livre	e	pen			
<b>21</b>	e	livre	e	pen			

Fonte: da autora

Esse poema, como foi demonstrado, vale-se amplamente do processo de permutação - processo de base dos anagramas. Retomando a discussão feita na seção dedicada a essa figura retórica, esse poema se mostra interessante, pois a grandeza que nele se permuta é, preponderantemente, uma palavra ou um sintagma. Ao comentar a classificação dada aos anagramas pelo Grupo  $\mu$ , debateu-se se o lugar destes era realmente entre os metaplasmos e se não abrangeria também as metataxes, donde se concluiu que

nas metataxes, os vocábulos têm seu limite respeitado e são permutados enquanto eles mesmos; já a permutação realizada pelo anagrama desconstrói a sua base (com um ou mais vocábulos) nas grandezas desejadas (morfema, sílaba, etc.) e as reorganiza como quer: em dois, três ou mais novos vocábulos.

Chegou-se a essa conclusão, a partir das figuras que o Grupo classificara como metataxes: a tmese, a inversão e o hipérbato; no entanto, o que Ana Hatherly pioneiramente faz neste poema não se encaixa em nenhuma dessas figuras e ultrapassa o limite de “palavra e <” estabelecido para os metaplasmos. Poderia-se considerar, então, duas possibilidades: 1. o que ocorre nesse poema é a mobilização do princípio anagramático e não do anagrama em si; ou 2. a definição dada aos anagramas está errada. Sim, de fato, o princípio anagramático é mobilizado ao longo do poema, podendo-se considerar como endograma o primeiro verso (“o livre pensador da cunha”) e como exograma todos os demais - alguns tendo algumas especificidades a mais como, por exemplo, as palavras que passam por mudanças em sua estrutura através dos processos analisados acima:

Tabela 2

<b>LIVRE</b>	livr	E
	livr	A
	livr	O
	(lebre)    l _ _ r _	_ (v)(c) _ (v)
<b>PENSADOR</b>	pensador	
	pens	A
	pens	O
	im / c    ens	O
	pen(s)	(o)
<b>CUNHA</b>	cunha	
	cunha	dor / do
	p/ ∅    unha	

Fonte: da autora

Ainda que o poema seja regido pela função anagramática, deve-se discutir o fato de os sete primeiros versos serem construídos apenas através da permutação, e se enquadrarem perfeitamente dentro da definição de anagrama: tem um verso-base, formam-se novas estruturas através da permutação e respeitam a quantidade de grandezas original. Poderiam eles serem considerados anagramas? Não se chegou a uma resposta, nem mesmo ao se discutir a segunda possibilidade levantada, a da definição dada aos anagramas estar errada. A questão é: se se estende o domínio de abrangência dos anagramas, o que irá diferenciá-los do processo de permutação em si? Até então, sabe-se que todo anagrama é uma permutação, mas com a ampliação de seu domínio, toda permutação (no plano de expressão) também seria um anagrama - o que constituiria uma inverdade, pois a tmesse, o hipérbato e a inversão não são anagramas. Diante de tal aporia, optou-se pela manutenção da definição de anagrama, devido a unicidade do exemplo que a provocou, de modo a considerar que esse poema constitui apenas um desdobramento da figura retórica criado por Ana Hatherly, mas cuja classificação fica em aberto.

\*\*\*

Na primeira parte deste trabalho, falou-se como o foco na Poesia Experimental Portuguesa era dado à experiência da criação e de fruição dos poemas, e de como essa experiência era guiada por um programa. Como foi discutido, o poema constrói-se sob uma experiência indubitavelmente regida (ou programada) pelo princípio anagramático, mas resta saber qual efeito essas permutações e essas repetições criam?

Em um primeiro momento, deve-se ressaltar que por mais que o foco da análise dos processos retóricos seja dado ao plano de expressão, cada permutação, adição, subtração e substituição tem efeitos no plano do conteúdo do texto. Cita-se, por exemplo, os efeitos da permutação nos dois primeiros versos:

1. “o livre pensador da cunha”; e
2. “o pensador livre da cunha”;

a mudança na posição sintática de “livre” acarreta na mudança da regência do adjetivo, logo, enquanto, no primeiro verso, “livre” adjetiva [o pensador da cunha], no segundo, forma uma locução adjetiva com [da cunha] e adjetiva somente [o pensador]. Para além dessas mudanças, aponta-se ainda que é devido ao plano do conteúdo que a regra da concordância do artigo com o substantivo que o segue é sempre respeitada em todos os processos.

Resta ainda falar sobre os efeitos gerados pelo modo como o poema está construído: com toda a reiteração visual, sonora, morfológica, etc. Por ser o primeiro poema do livro, pode-

se considerar que ele gera um efeito de impacto, uma vez que ele apresenta uma estrutura discursiva não usual para os poemas da época e está inserido após três textos que compartilham da característica de serem textos “corridos”/ discursivos. Portanto, ele se constitui, segundo Zilberberg, enquanto um acontecimento para o enunciatário. Entretanto, pela lógica da permutação ser constantemente reiterada, a intensidade do poema vai diminuindo conforme cada nova repetição.

### 3.2.2. *Os caracóis e as carpas têm cornos*

O segundo poema do livro, “os caracóis e as carpas têm cornos”, tem uma proposta e uma estrutura diferente do primeiro poema, bem como dos demais - essa é uma característica desse livro: por mais que existam operações semelhantes nos poemas, cada um se estrutura de maneira única. Este poema, por exemplo, tem uma organização bem fixa:

Figura 20

os caracóis e as carpas têm cornos  
vês, eu não te dizia?  
as carpas e os caracóis não têm cornos  
vês, eu não te dizia?  
as caracoias e os carpos têm cornos  
vês, eu não te dizia?  
os carapoicos e os parques não têm cornos  
vês, eu não te dizia?  
as carapaías e os porcos têm cornos  
vês, eu não te dizia?  
os caracoicos e as parras não têm cornos  
vês, eu não te dizia?  
as carassaias e os parcas têm cornos  
vês, eu não te dizia?  
os caracorpos e as praias não têm cornos  
vês, eu não te dizia?  
as caracaias e os poicos têm  
vês

Fonte: Hatherly (1970)

Ele é constituído de uma estrutura sintática definida que se apresenta em duas variações: um verso afirmativo “têm cornos” e um negativo “não têm cornos”; e o refrão “vês, eu não te dizia?”. Num primeiro momento da análise, se deixará de lado o refrão por ser uma invariante no poema e focar-se-á na organização fixa dos sintagmas e nas variações que ocorrem em seu interior. De modo a se considerar a seguinte enumeração:

1. os caracóis e as carpas têm cornos
2. as carpas e os caracóis não têm cornos
3. as caracoias e os carpos têm cornos
4. os carapoicos e os parcos não têm cornos
5. as carapaias e os porcos têm cornos
6. os caracoicos e as parras não têm cornos
7. as carassaias e os parcas têm cornos
8. os caracorpos e as praias não têm cornos
9. as caracaias e os poicos têm

Com os versos numerados e com a ausência do refrão, percebe-se com maior facilidade a recorrência do padrão:

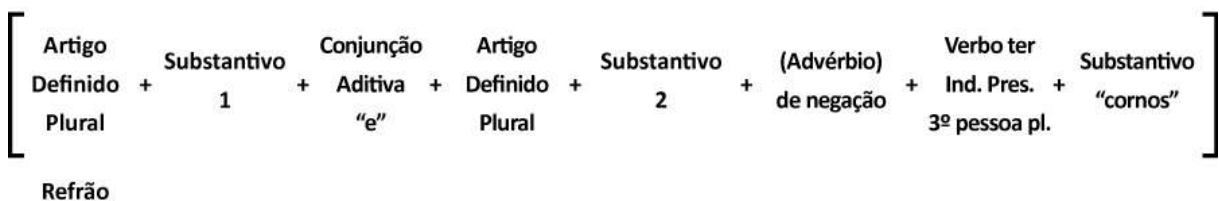
Figura 21

os/as	cara__	e	os/as	_____		têm	cornos
vês, eu não te dizia?							
os/as	cara__	e	os/as	_____	não	têm	cornos
vês, eu não te dizia?							

Fonte: da autora

a partir da qual se depreende a estrutura geral do poema:

Figura 22



Fonte: da autora

Nessa estrutura, a parte generalizada como “Substantivo 1” e “Substantivo 2” é onde se dão as variações - já um pouco delineadas pela esquematização da recorrência. Assim como no poema anterior, a primeira e a segunda variação deste, do verso 1 para o verso 2 e do verso 2 para o 3, vão ocorrer por meio de uma permutação de sintagma (composto por artigo + substantivo): “os caracóis” e “as carpas” trocam de lugar e destrocam. A partir do terceiro verso, entretanto, essa estrutura se fixa e começa a variar conforme o padrão: substantivo 1 sempre iniciado por “cara” e o substantivo 2 constituído sempre de 6 letras e com “s” final.

O substantivo 1 se organiza da seguinte forma:

Tabela 3

cara +


C	O	I	S		
C	O	I	A	S	
P	O	I	C	O	S
P	A	I	A	S	
C	O	I	C	O	S
S	S	A	I	A	S
C	O	R	P	O	S
C	A	I	A	S	

Fonte: da autora

A partir dessa disposição, percebe-se que os morfemas de gênero se alternam. Lembrando, também, da alternância de versos afirmativos e negativos, vê-se que o poema se organiza de tal forma que os morfemas de gênero feminino (-as) estão sempre nos versos afirmativos (“têm cornos”) e os de gênero masculino (-os) estão sempre nos versos com o advérbio de negação (“não têm cornos”). Considerando-se essa divisão, durante a análise dos processos retóricos que incidem sobre as variações, percebeu-se que era mais produtivo analisar estas de acordo com a mesma divisão do que na ordem sugerida pela leitura linear. Desta forma, tem-se:

Tabela 4

## CHAVE DE LEITURA

 Substituição

 Permutação

 Adição

cara+

C	O	I	S		
C	O	I	A	S	
P	A	I	A	S	
S	S	A	I	A	S
C	A	I	A	S	

cara+

C	O	I	S		
P	O	I	C	O	S
C	O	I	C	O	S
C	O	R	P	O	S

Fonte: da autora

Como depreende-se das tabelas, considerou-se “caracóis” a base para o início de ambas variações, sendo a base sempre substituída pela nova estrutura formada e assim em diante. No substantivo 1, como demonstrado, temos os quatro processos retóricos mobilizados - o que já não ocorre com o substantivo 2.

Por ter um número fixo de letras (6), o substantivo 2 é submetido somente aos processos que não alteram a quantidade de letras da palavra: a permutação e a substituição. Ele encontra-se estruturado da seguinte forma:

Tabela 5

C	A	R	P	A	S
C	A	R	P	O	S
P	A	R	C	O	S
P	O	R	C	O	S
P	A	R	R	A	S
P	A	R	C	A	S
P	R	A	I	A	S
P	O	I	C	O	S

Fonte: da autora

Deve-se ressaltar que as variações tanto do substantivo 1 como as do substantivo 2 ocorrem baseadas no endograma formado pela junção das palavras “caracóis” e “carpas”, ou seja, os processos retóricos de substituição e adição que neles são aplicados, sempre têm uma das seguintes letras: A, I, O, C, P, R e S (c-a-r-a-c-o-i-s-c-a-r-p-a-s). Neste poema, então, vê-se a aplicação do princípio anagramático através da reiteração constante das letras contidas no endograma.

Por fim, comenta-se a subtração da palavra “cornos”, no penúltimo verso, e do final do último refrão “eu não te dizia?”. Durante a pesquisa filológica realizada sobre o período barroco, encontrou-se, no livro *Poesia Seiscentista*, organizado por Alcir Pécora (2002), a informação de que era uma prática recorrente da época os nobres letrados enviarem poemas uns aos outros. Esses poemas continham espaços lacunares e eram sempre enviados junto a uma proposta de poema completado pelo nobre que os enviava, para que este circulasse entre o seletivo grupo e cada um propusesse uma versão própria com o objetivo de superar as dos outros em qualidade. Considerando-se essa ludicidade e a ludicidade própria da Poesia Experimental,



considera-se a possibilidade dessa subtração decorrer do convite feito ao enunciatório para que este continue os versos e suas variações, uma vez compreendida a estrutura do poema.

Comparando-se “os caracóis e as carpas têm cornos” ao poema anterior, este apresenta uma estrutura bem mais parecida à das composições poéticas tradicionais, o que faz com que ele se apresente de forma mais extensa ao enunciatório, ainda mais pela fixidez de sua estrutura. Pode-se considerar, no entanto, que devido às variações dos substantivos, o poema conte com picos de intensidade, tendo em vista o fato de algumas variações não configurarem uma palavra já conhecida dentro da língua portuguesa - questão que se discute na análise do próximo poema.

### 3.2.3. *Os sumérios eram sumários*

O terceiro poema do livro, “os sumérios eram sumários”, não têm uma estrutura fixa tão simple quanto a do poema anterior: ele apresenta várias estruturas fixas que se dispõem de diferentes maneiras ao longo do texto.

Figura 23

os sumérios eram sumários  
e por isso foram sumírios  
daí vem que foram semírios  
mírios de se ou de si

os sumírios eram sumários sendo sumérios  
e daí vem que foram sumiros  
sumaros e sumêros

os sumários eram sumados  
é daí que vem o sumo  
a soma e a suma-a-uma

os sumórios eram sumêdos  
porque eram semudos  
e mudos de se ou de si  
eram sumúrios

os sumúrios eram semílicos  
simólicos e simulados  
daí vem que amaram a sêmula  
a súmula  
e o tacão alto

Fonte: Hatherly (1970)

Para a análise desse poema, agrupar-se-ão as estrofes com a mesma quantidade de versos buscando facilitar a visualização das estruturas fixas que serão destacadas com cores diferentes. Entretanto, para que seja possível recuperar suas posições dentro do poema, as estrofes, do início para o fim, serão referidas como estrofe A, B, C, D e E. Deste modo, organiza-se o poema segundo suas estrofes de 3, 4 e 5 versos, procurando elucidar que as estrofes de mesmo tamanho apresentam estruturas semelhantes:

Tabela 6

<b>3 versos B</b>	os	sumários	eram	sumários	<b>sendo</b>	<b>sumérios</b>	
	e	daí	vem	que	foram	sumiros	
	sumaros	e	sumêros				
<b>C</b>	os	sumários	eram	sumados			
	é	daí	que	vem	o	sumo	
	a	soma	e	a	suma-a-uma		
<b>4 versos A</b>	os	sumérios	eram	sumários			
	e	por	isso	foram	sumérios		
	daí	vem	que	foram	semérios		
	mérios	de	se	ou	de	si	
<b>D</b>	os	sumários	eram	sumêdos			
	porque	eram	semudos				
	e	mudos	de	se	ou	de	si
	eram	sumários					
<b>5 versos E</b>	os	sumários	eram	semílicos			
	simólicos	e	simulados				
	daí	vem	que	amaram	a	sêmula	
	a	súmula					
	e	o	tacão	alto			

Fonte: da autora

Depreende-se da organização acima que as estruturas que se assemelham tendem a se dispor de modo parecido dentro da estrofe. Comparando-se a disposição das estruturas nos versos, tem-se:

Tabela 7

<b>1º verso</b>	A - E	os	_____	eram	_____				
	*B	os	_____	eram	_____	sendo		sumérios	
<b>2º verso</b>	B e C	e / é	daí	vem	que	_____ / v.	_____		
	A e D	(e)	conj. explicativa	verbo	_____				
	E	_____	e	_____					
<b>3º verso</b>	B e C	_____	e	_____					
	A e E	daí	vem	que	verbo	_____			
	D	e	m_____ ( ) s	de	se	ou	de	si	
<b>4º verso</b>	A	m_____ ( ) o s	de	se	ou	de	si		
	D	eram	_____						
	E	_____							
<b>5º verso</b>	E	e	_____						

Fonte: da autora

A partir desta última tabela é possível concluir que há cinco estruturas que organizam o poema como um todo, sendo que elas ora encontram-se inteiras ora encontram-se quebradas entre versos, mas mantêm sempre sua integridade:

Tabela 8


1.	os	_____	eram	_____	Sendo	sumérios
2.	e / é	daí	vem	que	Verbo	_____
3.	_____	e	_____			
4.	(e)	conjunção explicativa	verbo	_____		
5.	e	m_____ ( ) s	de	se	Ou	de si

Fonte: da autora

Estabelecidas as estruturas fixas, fala-se agora das variantes: todos os espaços preenchidos acima com um \_\_\_\_\_ são, no texto, alguma variação da palavra “sumérios”. São nessas variações que os processos retóricos incidem neste poema. Para visualizá-los, todas as ocorrências foram enumeradas e dispostas na a tabela a seguir:

Tabela 9

## CHAVE DE LEITURA

 Substituição

 Adição

 Subtração

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1	S	U	M	É	R	I	O	S	
2	S	U	M	Á	R	I	O	S	
3	S	U	M	Í	R	I	O	S	
4	S	E	M	Í	R	I	O	S	
5	S	U	M	Í	R	I	O	S	
6	S	U	M	Á	R	I	O	S	
7	S	U	M	É	R	I	O	S	
8	S	U	M	I	R		O	S	
9	S	U	M	A	R		O	S	
10	S	U	M	Ê	R		O	S	
11	S	U	M	Á	R	I	O	S	
12	S	U	M	A	D		O	S	
13	S	U	M	Ó	R	I	O	S	
14	S	U	M	Ê	D		O	S	
15	S	E	M	U	D		O	S	
16	S	U	M	Ú	R	I	O	S	
17	S	U	M	Ú	R	I	O	S	
18	S	E	M	Í	L	I	C	O	S
19	S	I	M	Ó	L	I	C	O	S
20	S	I	M	U	L	A	D	O	S
21	S	Ê	M	U	L	A			
22	S	Ú	M	U	L	A			

Fonte: da autora

A base na qual os processos atuam (assim como no poema anterior) é sempre atualizada para a variação mais recente, de modo que a base da variação 3 é a 2, a da 4 é a 3, e assim em diante. Ressalta-se, entretanto, que por mais que as bases para as operações retóricas mudem, o endograma não. Esse é o primeiro poema em que o processo de permutação não é utilizado. O processo que rege a sua organização é o da substituição: fora este, presente em todas as variações (salvo a 17 porque é uma repetição da anterior), ocorrem apenas 4 subtrações e 3 adições. Deve-se ressaltar ainda que mesmo passando por todos esses processos mencionados, as variações apresentam também uma estrutura regular, que se configura do seguinte modo:

Tabela 10

<b>S</b>	vogal	<b>M</b>	vogal	consoante	<b>I</b>	(consoante)	<b>O</b>	<b>S</b>
	<b>U/E/I</b>			<b>R/L/D</b>	<b>A</b>	<b>C/D</b>		

Fonte: da autora

No que diz respeito aos anagramas, percebe-se, pela ausência do processo de permutação, que não são eles que são mobilizados aqui, e sim a função anagramática cujo endograma é a palavra “sumérios” e o exograma são as variações representadas pelo esquema acima. Deve-se destacar, entretanto, que as palavras que se formam no exograma nem sempre são palavras: a maioria das variações, embora tenham a estrutura de uma palavra e funcionem como tal dentro dos versos, elas não têm um significado semântico. Desconsiderando-se as variações repetidas, tem-se 18 variações, destas apenas 5 têm significado em língua portuguesa (sumérios, sumários, semfílicos, simulados e sùmula) e entre as demais, há apenas 3 com significado em espanhol e 1 com significado em malaio, ou seja, há pelo menos 9 variações sem qualquer significado semântico. Essa falta de significado do exograma (tanto neste poema como no anterior) é novidade para função. O Grupo  $\mu$ , como já se mostrou, ao falar da permutações nas metataxes diz que

Na prática, porém, algumas dessas permutações, porque completamente agramaticais, jamais serão encontradas, a não ser numa ‘retórica louca’. Podem-se excluir, de início, os desvios que privariam a frase de qualquer coerência. (Grupo  $\mu$ , 1970, p. 120)

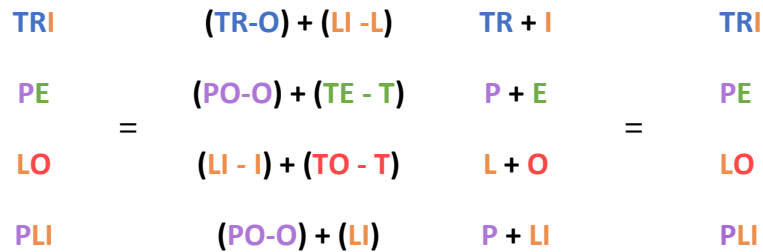
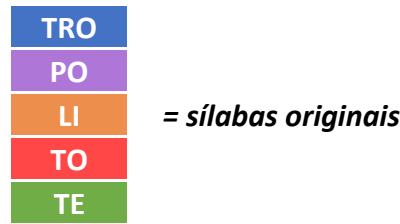
Considerando-se o levantamento de anagramas encontrado durante a pesquisa, o comentário feito pelo Grupo  $\mu$  poderia ser estendido também aos anagramas e ao princípio anagramático: as novas estruturas, até então, tinham necessariamente que ser dotadas de conteúdo semântico, tinham que ter um sentido. As experiências de Ana Hatherly nesse poema fariam parte, então, dessa retórica “louca” onde as palavras resultantes das variações, apesar de não serem agramaticais (trata-se do contrário: elas são gramaticais, mas), privam o verso de coerência semântica por não terem significado.

Considerando-se as dimensões de intensidade e extensidade de Zilberberg, dado os espaços entre uma reiteração e outra e a quantidade de estruturas fixas do poema, poderia-se considerá-lo como um texto extenso. Entretanto, a quantidade e diversidade dos exogramas associada ao estranhamento causado pela ausência de significado semântico de alguns deles,



A brincadeira se inicia, retoricamente, com a adição da palavra litote à palavra tropo, formando uma nova palavra: tropolitote. Essa palavra é o endograma da função anagramática aplicada à este texto. Ela é dividida em duas grandezas, sílabas e letras, que serão analisadas separadamente. No que concerne as sílabas, tem-se originalmente: TRO, PO, LI, TO e TE; e por processo de composição a partir das letras delas, tem-se: TRI, PE, LO e PLI - que se formam da seguinte maneira:

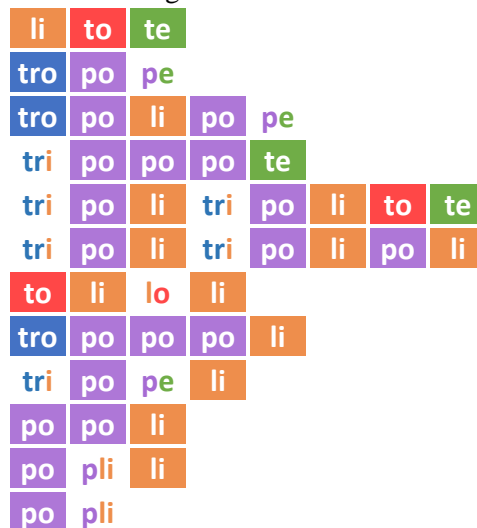
Figura 25 – Título



Fonte: da autora

A primeira tabela (x), a seguir, foi organizada para que se verifique como é feita a disposição dessas sílabas nos versos e a segunda (y) foi organizada para análise dos processos retóricos:

Figura 26 – Título



Fonte: da autora





gera, na leitura, uma alteração na prosódia, prolongando a duração da vogal. A este respeito, deve-se mencionar ainda, que a disposição visual do último verso não segue a linearidade usual da escrita mantida nos demais versos. Em sua disposição pela folha, a repetição dos “i”s faz um movimento descendente, mantém certa linearidade e depois faz um movimento ascendente. Assim como a repetição dos “i”s, essa distribuição visual gera um efeito na prosódia: durante a produção fonética, o “i” vai ficar mais grave na disposição descendente, vai se estabilizar por um pequeno tempo na disposição (mais ou menos) linear, e vai se tornar mais agudo no movimento ascendente – semissimbolizando o tropo enquanto processo de definição de tom.

Há outro elemento visual que demanda atenção ainda: o espaço em branco no início do primeiro verso. A partir do alinhamento do texto ao lado esquerdo, considera-se, do ponto de vista retórico, que houve ali uma subtração: algo estava ali, foi retirado e deixou um espaço gráfico negativo em seu lugar - o que difere essa subtração das demais, uma vez que quando as sílabas, por exemplo, foram subtraídas, as demais redistribuíram seu espaço. Esse espaço em branco, portanto, tem uma significação, cria ou demanda um sentido. Entretanto, uma vez excluído, não se pode afirmar com certeza o que ocuparia aquela posição neste poema: ele não tem uma regularidade no início dos versos que permitiria fazer tal sugestão (diferente do poema “os caracóis e as carpas têm cornos”, cuja rígida estrutura dá fortes indícios da demanda de sua continuação). Apesar de não haver uma estrutura rígida, ao se considerar a enunciação do poema e a posição sintática que ocupa o vazio, pode-se conceber que ali estaria enunciado um “Tu”, uma vez que a concordância gramatical seria adequada e que o verso “Tu gostas da palavra litote?” é, não só sintaticamente, como semanticamente coerente.

A grande diferença deste poema para os demais vistos até agora, é frequência da reiteração do endograma. Considerando-se cada formação silábica feita a partir de “tropolitote” como um exograma, percebe-se que o poema praticamente inteiro é constituído de reiterações dos 18 versos, há apenas um onde não há uma grandeza de evocação, o verso 4 (“então diz comigo”). Desta forma, pode-se atribuir grande intensidade (sensorial) ao poema devido a tonicidade tônica e seu andamento acelerado.

### 3.2.5. Vogais

O quinto poema de *A Detergência Morosa*, dentre todos os demais, é o mais claro quanto ao nível linguístico de experimentação e o que mais destoa do conjunto devido à unidade de

grandeza escolhida. Constituído, no plano de expressão gráfico, apenas por letras e sílabas, e, no plano de expressão sonoro, apenas por vogais, este é o poema:

Figura 27

```

o           e
ai    e    ie    o    e
o           o    é
o           ai    é
ou        u    eu
e         e    e
o    a    a    a    é
e    ou    e    e
ui    e    e    e    i
e    eu    ou    i
é    ai    é    eu
eu    a    e    e
e    e    ai    u
ou    e    e    u
au    i    ie    e
o    o    e    e
a    e    e    à

```

Fonte: Hatherly (1970)

No plano de expressão gráfico, o poema é constituído apenas de grafemas alfabéticos e diacríticos; sendo que os grafemas alfabéticos estão todos em caixa baixa e distribuídos sozinhos ou em sílabas gráficas compostas por 2 grafemas. Partindo-se dos demais poemas do livro, acredita-se que a direção de leitura continue da esquerda para direita e de cima para baixo, concluindo-se, então, que há 17 versos, uma vez que há 17 linhas. Considerando-se o espaço em branco entre as manchas gráficas de tinta dos grafemas, pode-se dizer que há versos compostos por duas, três, quatro e cinco sílabas gráficas. No que concerne ao alinhamento do texto, este parece ser à esquerda, uma vez que é o único lugar do poema em que as sílabas estão distribuídas de forma uniforme. Entretanto, devido às diferentes disposições das sílabas nos versos, os espaços em branco entre elas parecem sugerir outros alinhamentos, sendo estes em forma de colunas, ou de linhas irregulares:



Já na segunda ocorrência, cria-se um jogo em relação a primeira: deriva-se de “APORIA” a divisão em “A por IA” - por meio do que Ana Hatherly chamou logograma, ou da segunda forma de anagrama trazida pelo livro *Amusements philologiques, ou Variétés en tous genres* (processo que também é mobilizado diversas vezes ao longo do texto) - em que o “por” em minúscula enuncia, então, o programa da estrofe: substituir “A” por “IA” em todas as ocorrências da primeira estrofe.

Com uma estrutura complexa, a análise desse poema será dividida em duas partes: na primeira, analisa-se o que ocorre dentro da estrofe-base; e na segunda, o que acontece de uma estrofe para outra.

Figura 29

**APORIA**

aporia. a por ia. á por ia. há por ia. ah pôr ia.  
 apor ia. aporia aporias aporia. por ia. poria porias.  
 por via. parvia. aparvia. emporia. porém ia. puré ia.  
 pura ia. ia pura. ia para. ia pára. ia pera. peria.  
 perora. por hora. apara. aparia. apararia. a pradaria.  
 aparecia. ia. ia a par. pararia. ria. mia. piaria.  
 apareia. pioraria. oporia. agoria. agornia. ia ia.  
 a par ia. emparia. adornia. a dormia. formia. formara.  
 afamara. defumara. apontara. aprontara. aprontaria.  
 a pontaria. apontar ia. afrontar ia. ia ia. a por ia.

**A por IA**

apora. a por a. á por a. há por a. ah pôr a.  
 apor a. apora aporas apora. por a. pora poras.  
 por va. parva. aparva. empora. porém a. puré a.  
 pura a. a pura. a para. a pára. a pera. pera.  
 perora. por hora. apara. apara. aparara. a pradara.  
 apareca. a. a a par. parara. ra. ma. para.  
 apareara. piorara. opora. agora. agorna. a a.  
 a par a. empara. adorna, a dorma. forma. formara.  
 afamara. defumara. apontara. aprontara. aprontara.  
 a pontara. pontar a. afrontar a. a a. a por a.

**U por A**

uporu. u por u. u por u. hu por u. uh por u.  
 upor u. uporu uporus uporu. por u. poru porus.  
 por vu. purvu. upurvu. emporu. porém u. puré u.  
 puru u. u puru. u puru. u puru. u peru. peru.  
 peroru. por horu. upuru. upuru. upururu. u pruduru.  
 upurecu. u. u u pur. pururu. ru. mu. puru.  
 upeuru. pioruru. oporu. ugoru. ugornu. u u.  
 u por u. empuru. uduurnu. u dormu. formu. formuru.  
 ufumuru. defumuru. uponturu. upronturu. upronturu.  
 u ponturu. upontar u. ufrontur u. u u. u por u.

Fonte: Hatherly (1970)

Para a analisar o que acontece em cada estrofe, enumeraram-se os versos de 1 à 10 e organizaram-se as variações do verso, por linha, uma embaixo da outra. Assim como nos poemas anteriores, as variações neste poema tomam como base sempre a variação precedente (segundo a orientação de leitura: a esquerda para direita e de cima para baixo). Como em alguns casos há vários processos retóricos que incidem sobre uma variação, em vez de se trabalhar com cores, como nas análises anteriores, optou-se por descrever cada um dos processos.

Tabela 12

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	ah pôr ia.	poria porias.	puré ia.	peria.	a pradaria.	piaria.	ia ia.	formara.	aprontaria.
	(-) h, espaço e diacrítico	(+) espaço (+) v (-) repetição	é(-+)a	i(-+)o (+)r	(-)espaço r(*)a (-)d a(-)e r(+)+c	(+)a i(-+)e	(-)ia (+) a par	(+)a o(-+)a (-)r	(+) espaço (-)r
<b>aporia.</b>	<b>apor ia.</b>	<b>por via.</b>	<b>pura ia.</b>	<b>perora.</b>	<b>aparecia.</b>	<b>apearia.</b>	<b>a par ia.</b>	<b>afamara.</b>	<b>a pontaria.</b>
(+) espaço (+) espaço (+)repetição(+s (+)repetição	(-) espaço (+)repetição(+s (+)repetição	(-) espaço o(-)a	pura(*)ia	e(-+)o (+) espaço (+) h	(-)aparec	(*)a(-+)o e(-+)i (+)r	a(+)+e (+)m (-)espaço	(+)d a(+)+e	(*) espaço
<b>a por ia.</b>	<b>aporia aporias</b>	<b>parvia.</b>	<b>ia pura.</b>	<b>por hora.</b>	<b>ia.</b>	<b>pioraria.</b>	<b>emparia.</b>	<b>defumara.</b>	<b>apontar ia.</b>
(+) diacrítico	(-)a (+)espaço (-)repetições	(+)a	u(-+)a	(+)a o(+)+a (-)espaço (-)hor	(+) a par	(+)o (-)i (-)ra	e(-+)a p(-+)d a(-+)o (*)m(-)n	(*)d(-+)t	p(-+)f(+)+r
<b>á por ia.</b>	<b>por ia.</b>	<b>aparvia.</b>	<b>ia para.</b>	<b>apara.</b>	<b>ia a par.</b>	<b>oporia.</b>	<b>adornia.</b>	<b>apontara.</b>	<b>afrontar ia.</b>
(+) h	(-) espaço (+) repetição (+)s	a(-+)e (+)m a(-)o (-)v	(+) diacrítico	(+)i	(*)par (+)r (*)ia	o(-+)a p(-+)g	(+) espaço n(-)m	(+)r	(-) afrontar (+) repetição
<b>há por ia.</b>	<b>poria porias.</b>	<b>emporia.</b>	<b>ia pára.</b>	<b>aparia.</b>	<b>pararia.</b>	<b>agoria.</b>	<b>a dormia.</b>	<b>aprontara.</b>	<b>ia ia.</b>
(+) diacrítico	po(*)rem (+) diacrítico	po(*)rem (+) diacrítico	á(-+)e	(+)ra	(-)para	(+)n	(-)a d(+)+f	(+)i	(-)i (+)por (+) espaço
<b>ah pôr ia.</b>		<b>porém ia.</b>	<b>ia pera.</b>	<b>apararia.</b>	<b>ria.</b>	<b>agornia.</b>	<b>formia.</b>	<b>aprontaria.</b>	<b>a por ia.</b>
		o(-+)u (-)m	(-)a (*)i	(+) espaço (*)r (+)d	r(-+)m	(-)lagom (+) espaço (repetição)	i(-+)a (+)r		
		<b>puré ia.</b>	<b>peria.</b>	<b>a pradaria.</b>	<b>mia.</b>	<b>ia ia.</b>	<b>formara.</b>		
				(+) pia m(-+)r					
				<b>piaria.</b>					

Fonte: da autora

Todos os processos retóricos são mobilizados na construção do poema, mas há dois aspectos interessantes a se mencionar: o de que os processos de substituição sempre respeitam a categoria do som que está sendo substituído - vogal substituí vogal e consoante substituí consoante - e que pela primeira vez no livro, Ana Hatherly experimenta os processos retóricos com diferentes categorias da escrita, como com a permutação do espaço em branco e com a adição ou subtração de diacríticos.

Compreendida a movimentação interna às estrofes, analisa-se agora o que ocorre de uma para outra. Análoga à função de substituição presente nos programas modernos de edição de textos, a autora faz uma sistemática e mecânica operação, segundo o programa enunciado em caixa alta, de se substituir a(s) letra(s) depois de “por” pela enunciada anteriormente, de modo que da primeira para a segunda estrofe todos os “ia”s são substituídos por “a”s - substituídos enquanto blocos, mas apenas subtraídos de “i” enquanto caracteres-; e da segunda para a terceira estrofe todos os “a”s são substituídos por “u”s. Essas operações, entretanto, não são perfeitas: a segunda palavra do verso 10 “apontar ia.” apresenta irregularidades tanto da primeira estrofe para segunda - em que ocorre a subtração também do primeiro “a” resultando em “pontar a.” - como da segunda estrofe para a terceira - em que, a primeira vogal reaparece, contrariando às expectativas uma vez que o processo aplicado à segunda estrofe deveria resultar em “pontur u.” e resulta em “upontar u.”, no qual percebe-se, também, que foi feita a manutenção de um “a”. Relaciona-se essa irregularidade com a palavra-tema (endograma) do texto - aporia - uma vez que assim como numa aporia, não é objetivamente possível explicar o porquê dessa regularidade.

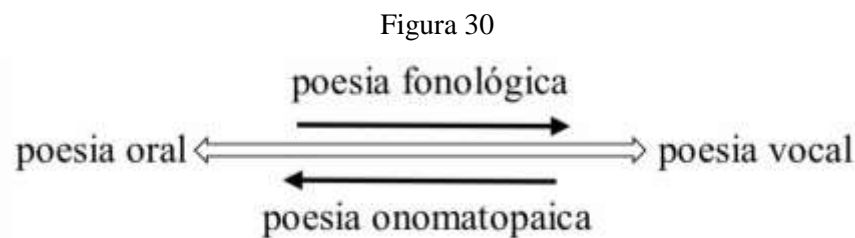
Sob o ponto de vista tensivo, considera-se esse poema intenso em relação ao princípio anagramático e à sua visualidade, uma vez que é tônico e tem andamento rápido: a cada ponto final há um novo e diferente endograma; entretanto, devido à quantidade de pontos finais, há uma grande sucessão de paradas na leitura que geram a desaceleração do texto, tornando-o mais extenso ao semissimbolizar as paradas que um sujeito tem diante de uma aporia.

### **3.2.7. CANTATA PARA A MALDADE SEMÂNTICA**

Essa experiência é, de longe, a que tem estrutura mais complexa dentro do livro: apenas do ponto de vista gráfico, há grafemas alfabéticos, diacríticos e simbólicos; diversas variações de alinhamento, espelhamento de texto, punctogramas mobilizados de forma não esperada, e o uso de caixa alta com função significativa. Para iniciar a análise disso tudo, começa-se pelo

título: “Cantata para a maldade semântica”. Como foi visto na seção dedicada à análise do livro *Maldade Semântica*, Ana Hatherly concebe este conceito enquanto uma forma de perversão da língua pela qual se cria uma mudança semântica. Cantata é, por sua vez, segundo o dicionário Houaiss, em literatura: um pequeno poema lírico que admite toda variedade de metros; e em música: uma “composição musical de inspiração profana ou religiosa, composta de melodias distintas, entremeadas de pequenos poemas recitados e acompanhados de órgão ou outro instrumento”. Compreende-se, portanto, um pouco melhor a estrutura do texto a partir do título do poema. Considera-se que a autora uniu as duas definições numa só experiência: “Cantata para a Maldade Semântica” é uma composição que admite toda variedade de metros, constituída de melodias distintas e entremeadas por versos.

Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, no artigo *A significação na poesia sonora* (2018), propõe quatro regimes poéticos a partir das diferentes formas de mobilização da sonoridade pela poesia. Ele organiza a seguinte tipologia:



Fonte: Pietroforte (2018)

- a) O regime da poesia vocal é aquele em que se desdobra os domínios fonéticos. Segundo Pietroforte, a poesia oral se faz nas tensões entre as formas prosódico-fonológicas e suas realizações fonéticas, ou seja, explora os sons segundo as potencialidades do aparelho fonador.
- b) O regime da poesia fonológica, por sua vez, explora os sons em relação à rede de fonemas de uma determinada língua, de modo a se preservar os conteúdos semânticos.
- c) O regime da poesia oral é o que desdobra os domínios do signo verbal ao explorar os domínios tanto semânticos quanto fonológicos, ou seja, é o regime da poesia tradicional.
- d) O regime da poesia onomatopaica, por fim, é aquele em que os sons se aproximam das palavras lexicalizadas em sistemas verbais por encaminharem significados semânticos correspondentes aos significantes onomatopaicos.



Ainda a respeito deste último regime, Pietroforte retoma a proposta de Filippo Tommaso Marinetti acerca dos efeitos poéticos das onomatopéias:

De acordo com ele, há quatro tipos de onomatopéias: (1) a onomatopeia direta, que imita denotativamente sons específicos, como “sseeee, para significar o apito dos rebocadores; (2) a onomatopeia indireta, que busca analogias sonoras entre o som e o sentido, como “dum-dum-dum”, para significar a passagem morosa das horas durante dias quentes; (3) a onomatopeia abstrata, que expressa estados de ânimo, como “ran ran ran”, para significar determinada emoção; (4) o acorde psíquico onomatopeico, construído na fusão da onomatopeia indireta com a abstrata, como “tlahtlahk ee ee gueeee / trrrrrrrrrrr / tahtahtahtoh-oh tahtahtahtoh-oh”, para significar “a repercussão visceral das onomatopéias líricas de um trem”. Os exemplos anteriores são de Marinetti. Trata-se de citações de seus próprios poemas (MARINETTI, apud RUSSOLO, 1992, p. 25-28). (2018, p. 179)

Pietroforte chega a comentar brevemente no artigo que em “Cantata para a maldade semântica” Ana Hatherly intercala os regimes - ela “inicia o poema em regime onomatopaico, intercalando onomatopéias com frases em regime oral para, em várias passagens, desenvolvê-lo em regime vocal [...]”. A partir de seus comentários, aprofunda-se agora como os regimes são mobilizados na estrutura do texto.

Figura 31 – Título

## CANTATA PARA A MALDADE SEMÂNTICA

TOC  
 a maldade semântica abre a boca  
 TIC!  
 a seguir dá dois passinhos  
 TOCTOC!  
 volta-se para trás  
 TAC!  
 dá dois tiros fecha a porta  
 PLOCK.  
 entra em casa  
 toma a tisana  
 óóóóóóóóóóóó ó ó ó ó ó ó ó ó óck!  
 TOC!  
 tira o suporte  
 TOCTOCTOC!  
 dellarte je m'en mock  
 PLOCK!  
 por toda a parte  
 frofrock.frofrock.frofrock.frofrock.frofrock.frofrock.  
 quel'frock!  
 quel'mock!!  
 quel'momock!!!  
 quel mo.mo.mo.mo.mo.mo.mo.m o c k !  
 je te rapaporte:  
 FLOCK!  
 abre la poporte:  
 TATAFLOCK!  
 je te renmène je te renmock:  
 TAFROFROCK!  
 PLOCK!  
 TROCK!  
 TOCTOC!!  
 t ó ó ó ó ó ó ó ó óóóóóóóóóóóó c!  
 tótótótótótó t ó c !  
 T O C !  
 des tiques & des toc!

RATATOCK!

des pliques & des plock

RATAPLOCK!

titorolock.

toplock.

je t'en mock.

toc.

je t'en plock. frock.

poporolock.

piporocock.

troploctictictoc

PLOCK!

PLUCK! PLUCK!

turuluck! trrrrrrrrrrrrrruruluck! u c k !

je t'en m'luck

je t'en m'lock

je t'en plock

ratapoc.

ratapoc.

torolock torolock torolock

TOC

TOC

torolock torolock torolock

ratapoc.

ratapoc.

je t'en plock

je t'en m'lock

je t'en m'luck

turuluck! trrrrrrrrrrrrrruruluck! u c k !

PLUCK! PLUCK!

PLOCK!

troploctictictoc

piporocock.

poporolock.

je t'en plock. frock.

toc.



Ana Hatherly se vale dos quatro regimes no poema, de um modo geral, da seguinte maneira: do regime oral nos versos em português e francês; do regime onomatopáico nas palavras gráficas em caixa alta; do regime fonológico na reduplicação ou acréscimo de sons às palavras do regime oral; e do regime vocal nas palavras gráficas em caixa baixa que são desprovidas de conteúdo semântico.

O poema é longo, ocupa 4 páginas no livro e é composto de 116 versos. Contudo, deve-se levar em consideração que ele é um poema espelhado: após o verso 58 há uma linha em branco que divide os blocos espelhados de forma a se ver claramente que o verso 59 é o mesmo que o verso 58; o verso 60 é igual ao 57; o 61 é igual ao 56; e assim por diante. Ressalta-se, porém, que há uma imperfeição nesse processo de espelhamento, uma vez que ocorrem duas mudanças no regime oral em português: o verso 2 “a maldade semântica abre a boca” e verso 8 “dá dois tiros fecha a porta”, têm em seus correspondentes espelhados o inverso semântico “a maldade semântica fecha a boca” (verso 115) e “dá dois tiros abre a porta” (verso 109). Entretanto, como para além dessa variação, o espelho é perfeito, será feito aqui um recorte do verso 1 ao 58 buscando tornar a análise dos regimes poéticos menos repetitiva e mais sintética.

O regime oral, como foi dito, divide-se em duas línguas - português e francês - que são mobilizadas de diferentes formas no poema. O regime oral português, mobilizado nos versos: “a maldade semântica abre a boca / a seguir dá dois passinhos / volta-se para trás / dá dois tiros / fecha a porta / entra em casa / toma a tisana / tira o suporte / por toda a parte / abre *la poporte* : / dá dois tiros abre a porta / a maldade semântica fecha a boca”; como se pode perceber, compõe versos inteiros (sem interação com outro regime - sendo “abre *la poporte*” a única exceção) e dotados de sentido, sendo compostos em sua maioria de (sujeito = a maldade semântica) verbo e objeto. As mudanças verbais que ocorrem em seu espelho criam um efeito de circularidade no texto, ou ainda de delimitação da cena do enunciado - que ocorre entre o abrir e fechar a boca da maldade semântica, e entre o fechar e abrir da porta.

O regime oral do francês, mobilizado nos versos “*dellarte je m'en mock / quel'frock ! / quel'mock ! ! / quel'momock ! / quel mo. mo. mo. mo. mo. mo. mo. m o c k ! / je te rapaporte : / abre la poporte : / je te renmène je te renmock: / des tique & des toc ! / des pliques & des plock / je t'en mock. / je t'en plock. Frock. / je t'en m'luck / je t'en m'lock / je t'en plock*”, diferentemente do regime em português, apresenta-se na maioria das vezes compartilhando o verso com outros regimes. No regime oral compartilha o verso “**abre** *la poporte* :” com o português; e compartilha um verso até com uma língua não prevista: “**dellarte** je m'en mock” (dell'arte) o italiano. Em francês mesmo, há apenas três versos: “*quel'frock ! / quel'mock ! ! /*

je t'en mock.” (*qual vestido!* ou *qual sobrecasaca!* / *que zombaria!!* / *eu estou zombando de você.*). Os demais versos estão todos permeados pelo regime fonológico ou pelo regime vocal.

O regime fonológico atua somente nos versos em francês e sempre por meio da adição - seja ela duplicação de uma sílaba ou inserção de outra - como se pode verificar em “*quel'momock ! / quel mo. mo. mo. mo. mo. mo. mo. mo. m o c k ! / je te rapaporte : / abre la poporte : / je te renmène je te renmock.*” cujas sílabas em itálico são as adicionadas. Percebe-se que, assim como diz Pietroforte, a exploração sonora respeita a estrutura fonológica da língua e deixa, em quase todos casos, a palavra original recuperável:

- a) mock: *momock* = (mo) + mock
- b) mock: *mo. mo. mo. mo. mo. mo. mo. m o c k* = (mo.)\*7 + m + (espaço) + o + (espaço) + c + (espaço) + k
- c) mock: *renmock* = (ren) + mock
- d) rapaporte: *rapaporte* = rap + (a) + porte
- e) porte: *poporte* = po + porte
- f) ramène: *renmène* = r + (a++e) + (n) + mène  
ou  
mène: *renmène* = (ren) + mène

O regime vocal, por sua vez, representado nos versos: “*óóóóóóóóóóóó ó ó ó ó ó ó óck! / frofrock. frofrock. frofrock. frofrock. frofrock. / t ó ó ó ó ó ó ó óóóóóóóóóóóó c ! / tótótótótótó t ó c ! / des pliques & des plock / titorolock. / toplock / toc. / je t'en plock. Frock. / turuluck ! trrrrrrrrrrrrrrruruluck ! u c k ! / je t'en m'luck / je t'en m'lock / je t'en plock / ratapoc. / ratapoc. / torolock torolock torolock*”, explora a sonoridade sem qualquer vinculação semântica - explora as potencialidades do aparelho fonador apenas. Esse regime, no entanto, é estruturado e chega a repetir, em alguns momentos, versos onomatopaicos. Todas as explorações respeitam visualmente o padrão (C) C V (C) (C), e fonologicamente o padrão (C) C V (C) - uma vez que nessa estrutura c tem som de /k/ assim como k tem som de /k/. Há uma única exceção para as estruturas encontradas: “pliques” - que por se encontrar na mesma posição de uma estrutura análoga a do verso não-onomatopaico seguinte, emula a palavra *tiques*.

Organizou-se uma tabela com as experiências fonéticas conforme sua representação visual (em que se desconsideram as repetições de uma mesma experiência) e em que as experiências foram organizadas de acordo com as semelhanças entre si:

Tabela 13

					O	C	K		
	F	R	O	F	R	O	C	K	
					T	O	C		
	R	A	T	A	P	O	C		
					L	O	C	K	
					P	L	O	C	K
			T	O	P	L	O	C	K
T	I	T	O	R	O	L	O	C	K
		T	O	R	O	L	O	C	K
		T	U	R	U	L	U	C	K
	T	R	U	R	U	L	U	C	K
						L	U	C	K
							U	C	K

Fonte: da autora

Depreende-se, a partir dessa tabela, que as estruturas das experiências fonéticas ocorrem de acordo com o seguinte padrão:

Tabela 14

						V	C	(C)		
						C	V	C	(C)	
						C	C	V	C	(C)
			C	V	C	C	V	C	(C)	
		C	V	C	V	C	V	C		
		C	V	C	V	C	V	C	(C)	
	C	C	V	C	V	C	V	C	(C)	
C	V	C	V	C	V	C	V	C	(C)	

Fonte: da autora

Essas variações encontram-se dispersas pelo texto, mas os exogramas do endograma “(l)(o)ck” são constantemente recuperadas, inclusive em relação ao regime onomatopaico.

O regime onomatopaico, representado no texto pela caixa alta, apresenta onomatopeias que parecem funcionar como as de tipo direto - imitam denotativamente os sons das ações sugeridas pelo regime oral. Desconsiderando-se as repetições, têm-se as seguintes onomatopéias:

Tabela 15

Nº de letras	Palavras			
3	TAC	TIC	TOC	
5	PLOCK	FLOCK	TROCK	PLUCK
6	TOCTOC			
8	RATATOCK			
9	TOCTOCTOC	TATAFLOCK	RATAPLOCK	
10	TAFROFROCK			

Fonte: da autora

A partir das quais, do ponto de vista estrutural, encontram-se apenas três padrões:

- Três letras: T + \_ + C;
- Cinco letras: (F, P ou T) + (c. lateral) + (vogal posterior alta / média-alta) + C + K;
- Nove letras: \_ATA\_LOCK

O princípio anagramático, enquanto função de uma grandeza de convocação e uma grandeza de evocação, sem ter um endograma fixo em “Cantata para a Maldade Semântica”, pode recair sobre várias estruturas: de uma letra até cinco, de uma sílaba até mais, de uma metade do poema espelhada, etc. De um modo geral, entretanto, considerando-se os regimes vocal, onomatopaico e fonológico, pode-se identificar as consoantes: **T, C, P, L, K, F, R**; e as vogais: **A, I, O**, e **U** como constituintes do endograma .

Figura 32

**quel'frock !  
 quel'mock !!  
 quel'momock !!!  
 quel mo.mo.mo.mo.mo.mo.mo.m o c k !**

Fonte: Hatherly (1970)

Considerando-se tudo o que foi visto sobre o funcionamento dos regimes dentro do poema, pode-se pensar que se trata de uma *cantata* uma vez que o regime onomatopaico e o vocal funcionam como as melodias distintas, assim como é proposto pela definição de cantata, e que o regime oral e fonológico são os versos que aceitam todos os tipos de metros. Daí não poder se afirmar que as onomatopéias são de tipo direto sempre, uma vez que há momentos em que elas aparecem no texto “longe” de um enunciado em regime oral para poder corresponder.



Por fim, do ponto de vista tensivo, considera-se esse poema outro acontecimento dentro de *A Detergência Morosa*. A quantidade de regimes usados e, por tanto, de níveis linguísticos explorados configura este poema como o mais intenso do capítulo - o que é reforçado pela diferença semântica no espelho que quebra com qualquer conforto que fosse gerado pela repetição dos versos.

### **3.2.8. Considerações sobre *Detergência Morosa***

Mais do que em qualquer um dos outros capítulos, o foco das experiências em *A Detergência Morosa* é na exploração dos níveis linguísticos - de tal modo que a zombaria feita com o enunciatário se dá nos poemas não terem um sentido discursivo, conforme a expectativa do enunciatário criada pela conjuntura literária. Entretanto, como foi dito na introdução, essa zombaria de apresentar ao enunciatário textos desprovidos de lógica num primeiro momento, tem função provocativa, uma vez que demanda dedicação de sua parte para entender a outra lógica que está atuante ali. Daí *A Detergência Morosa* ser a obra prima do/a filósofo/a celerado/a: a lógica discursiva é subvertida por meio da instauração de um outro tipo de lógica: uma lógica linguística e estrutural, conhecida pelo poeta avisado. É dessa forma que “o livre pensador da cunha” divide o foco das mudanças semânticas com as mudanças sintáticas que as provocam; que “os caracóis e as carpas têm cornos” e “os sumérios eram sumários”, dão foco as permutações que podem ser feitas dentro de uma estrutura fixa; que “tropolitote” dá foco à morfologia e à prosódia (por meio da escrita); que “vogais” trabalha sobretudo com a fonética; que “aporia” trabalha com lexemas; e que “Cantata para Maldade Semântica” trabalha com todos os níveis anteriormente mencionados.

### **3.3. LIVRO III - LEONORANA (1965 - 70)**

*Descalça vai para a fonte*  
*Leonor pela verdura*  
*Vai formosa e não segura*  
 Camões

*Leonorana*, o terceiro livro de *Anagramático*, muda completamente o tom que o livro tinha até então: o humor subversivo dos livros I e II dá lugar a uma atitude séria e

profundamente analítica dos fenômenos da escrita poética - que é mantida no livro IV. Constituído por 31 variações sobre a conhecida glosa camoniana do mote de Lianor (epígrafe desta seção), *Leonorana* exemplifica, segundo Ana Hatherly (2001, p. 10), o modo como um texto tradicional, submetido a uma sistemática exploração de seus componentes estruturais - ou seja, de uma leitura desconstrutiva - pôde dar origem à variadas possibilidades de reescrita inventiva. A autora aponta ainda, na introdução de sua antologia *um calculador de improbabilidades*, a importância que neste livro é dada a estrutura sonora do vilancete em a relação às variações escritas por meio de temas e variações - técnica de composição musical recorrente ao longo da história da música (2001, p. 21).

As variações podem ser divididas em 8 desenvolvimentos, sendo que cada desenvolvimento conta com uma quantidade diferente delas. Essa organização é apresentada na primeira página do livro, onde se tem o programa de cada texto: a proposta que Ana Hatherly se colocou para a criação dos poemas.

- VARIACÃO I - 1.º Desenvolvimento do tema. Discurso sem interferência.
- VARIACÃO II - Variação sobre o 1º desenvolvimento com rima obrigada.
- VARIACÃO III - Síntese 1.ª e 2.ª Variações com leituras múltiplas.
- VARIACÃO VI - Síntese da Variação anterior com leitura simétrica.
- VARIACÃO V - Síntese máxima de todas as Variações anteriores.
- VARIACÃO VI - Atomização temática e formal.
- VARIACÃO VII - 2.º Desenvolvimento do tema. Multiplicidade semântica. Concomitância. Consonância obrigada.
- VARIACÃO VIII - Ambiguidade semântica por co-incidência sonora obrigada.
- VARIACÃO IX - Ininteligibilidade por sonorização absoluta. Semantização da forma.
- VARIACÃO X - Ininteligibilidade torna-se significativa por sonorização harmônica. Semantização da forma.
- VARIACÃO XI - 3.º Desenvolvimento do tema. Circunscrição absoluta aos elementos do tema.
- Dessemantização por alteração sintática. Autonomização dos elementos que constituem o tema.

- VARIÇÃO XII - Idem. Mas primeira reformulação do tema. Primeiro afastamento.
- VARIÇÃO XIII - Circunscção absoluta aos elementos do tema. Primeira reformulação total.
- VARIÇÃO XIV - Reformulação temática por absolutização concreta. Semantização visual.
- VARIÇÃO XV - Reformulação temática por absolutização concreta. Semantização visual.
- VARIÇÃO XVI - Reformulação por atomização concreta. Semantização visual.
- VARIÇÃO XVII - Afastamento por imagem absoluta.
- VARIÇÃO XVIII - Formulação ideográfica. Semantização visual.
- VARIÇÃO XIX - Ininteligibilidade por semantização visual absoluta.
- VARIÇÃO XX - Ininteligibilidade parcial. Semantização visual concreta.
- VARIÇÃO XXI - 4.º Desenvolvimento do tema. Semantização crítica.
- VARIÇÃO XXII - 5.º Desenvolvimento do tema. Des-semantização crítica por alteração sintática e concomitância obrigada.
- VARIÇÃO XXIII - 6.º Desenvolvimento do tema. Des-semantização crítica. Agudização temática.
- VARIÇÃO XXIV - 1.ª Variante da XXIII Variação. Des-semantização crítica por interferência visual é sintática.
- VARIÇÃO XXV - 2.ª Variante da XXIII Variação. Des-semantização crítica por aglutinação absoluta. Proposta de leitura inédita.
- VARIÇÃO XXVI - 3.ª Variante da XXIII Variação. Des-semantização crítica por espacialização sistemática. Proposta de leitura inédita.
- VARIÇÃO XXVII - 7.º Desenvolvimento do tema. Permutas sistemáticas sobre a palavra-chave do tema. Proposta de leitura inédita.
- VARIÇÃO XXVIII - Permutas sistemáticas e simétricas sobre eixos da palavra-chave do tema. Proposta de leitura inédita.

- VARIACÃO XXIX -Permutas sistemáticas e simétricas sobre a primeira letra-chave do tema. Proposta de leitura inédita.
- VARIACÃO XXX - 8.º Desenvolvimento do tema. Afastamento máximo por tematização dos próprios mecanismos da obra realizada. Semantização aguda. Interferência por neologismos, aglutinações e des-colocação.
- VARIACÃO XXXI - Variação sobre o 8.º desenvolvimento do tema. Obscurecimento por logicização e submissão formal.

Dada a extensão do livro - 31 variações - optou-se por analisar somente alguns desenvolvimentos, e dentre os que têm maior número de variações, optou-se por analisar apenas algumas. Como as análises neste trabalho têm foco no plano de expressão, a seleção dos poemas foi feita, considerando o rendimento das análises, pelo critério da maior ocorrência de mobilizações significativas do plano. Deve-se ressaltar também, ainda antes de começar as análises, que embora Ana Hatherly aponte as descrições das variações acima reproduzidas como programas, ela não formula, em nenhum momento, uma definição para os processos de “atomização”, “semantização”, “agudização temática”, etc. Assim, acredita-se que o esperado era que o enunciatário depreendesse por meio do texto o modo como os processos agem, todavia nem sempre é possível chegar numa conclusão exata. Por esta razão, optou-se por analisar os poemas apenas sob a indicação dada pelos programas, quando estas se mostrarem relevantes para compreensão dos processos que ali ocorrem.

### 3.3.1. 1.º Desenvolvimento do tema

#### Varição I - Discurso sem interferência

Figura 33

#### VARIAÇÃO I

a manhã acontece quando no movimento aparente da sucessão dos dias e das noites a terra de súbito ilumina o sol não tão de súbito porém que o dia acontece lentamente acontece tudo lentamente porém só de súbito se torna real e súbito é tudo o que foi lentamente acontecendo até ao momento de explodir em realidade súbita de súbito é manhã como de súbito brota uma fonte e tão subitamente intermitente como o dia a fonte é uma súbita intermitência fenómeno que se explica pelo princípio do vaso de tântalo e toda a magia de uma fonte resulta do súbito escoamento do ramo maior de um sistema de comunicantes cujo sifão escorvado permite a passagem do formoso líquido de um vaso para outro existente pelo seu fluir e origem da origem fluente e como leonor é um produto da sucessão dos dias e das noites e do facto de erguer-se de seu leito onde esteve intermitente durante a noite escura e subitamente irrompe a fonte o dia e leonor poisa o pé no chão frio vaso onde nasce a verdura e na ponta de seus dedos estremecem os filamentos das nervuras das folhas e leonor treme e seus nervos estremecem até ao registo das sensações e a mensagem da verdura está na origem de seus nervos motores transmitirem ordens por seu corpo e os belos músculos flectem em sua perna para trás em sua coxa para cima em seu ventre para dentro em seus ombros para diante e em sua cabeça para baixo e os músculos orbiculares recebem a mensagem da verdura e quase cerram as suas belas pálpebras e sua pupila se contrai e um arrepio em seus seios endurece a rosada floração de seus mamilos e tudo isto acontece na intermitência do mecanismo da sensibilidade só porque é manhã e surge o dia e brotam as fontes e há verdura

Fonte: Hatherly (1970)

A 1.ª variação de *Leonorana* desenvolve o vilancete camoniano através do recorte da narratividade do texto: a ida de Leonor para a fonte. Contudo, a exploração feita pelo poema não é dessa ação em si e nem de uma ação diretamente evocada pelo vilancete, mas sim de um desdobramento dado pela escritora: o acordar de leonor. Ao se analisar o poema do ponto de vista da figura retórica do anagrama, verifica-se que é o princípio anagramático que atua nele, considerando-se o mote como endograma. A evocação visual e sonora feita pelos exogramas no texto se dá de forma difusa, uma vez que as poucas repetições dos lexemas presentes no

mote (‘leonor’ ocorre apenas 3 vezes, ‘fonte’ também 3 e ‘verdura’ só 2) ocorrem com grandes intervalos entre si.

Ao se pensar nos processos retóricos, no geral, poderia-se relacionar o poema estruturado em 32 versos (ou linhas) alinhados à esquerda, com grafemas em caixa baixa e sem qualquer pontuação (punctograma), com o seu programa “discurso sem interferência” e concluir que é pela ausência de marcadores rítmicos (ou seja, pela subtração dos punctogramas nos lugares esperados) no texto: que se trata de um discurso contínuo.

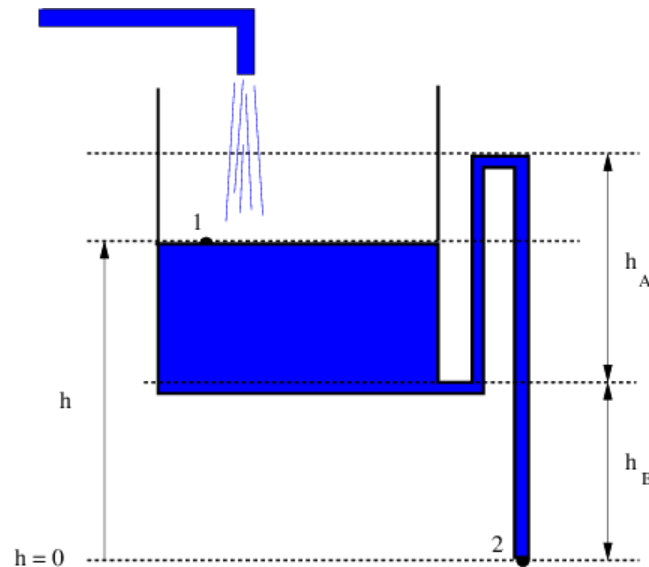
Pela análise do plano do conteúdo, por sua vez, “Discurso sem interferência”, pode ser entendido também, por meio da discursivização do poema, como a rápida sucessão de informações (sensações) ou pensamentos processados pelo cérebro, sem qualquer edição ou formatação, como ocorre ao acordar: leva-se alguns instantes até conseguir organizar os pensamentos. Os versos de 1 a 15, do ponto de vista narrativo, instauram as condições no poema para que ocorra a ação; do ponto de vista discursivo, para que Leonor acorde é necessário o fluxo da passagem da noite para o dia e o fluxo das águas que irrompem em fontes como a para qual Leonor irá. O verso 16 é o momento em que se dá o evento, a ação de acordar “[...] e subitamente irrompe a fonte o dia e leonor”. Embora a entrada em conjunção do sujeito com o objeto de valor seja discursivizada como uma irrupção, uma ação rápida (abrir os olhos), o processo de acordar e levantar (versos 17 a 29), é discursivizado por meio de uma descrição detalhada de cada parte da ação e de cada sensação por ela provocada - criando um andamento de desacelerado para ação, semissimbolizando o tempo de processamento das informações pelo cérebro. O verso 30, ao contrário do sugerido pelo programa do poema, constitui-se como uma interferência no discurso: separa os primeiros 29 versos dos 2 restantes, separa o fluxo de pensamentos do pensamento organizado e estruturado em uma oração explicativa (versos 31 e 32).

Para além da análise temática do poema, em que se encontram os três fluxos (o das águas, o de acordar e o da sucessão dos dias) discursivizados isotopicamente e equiparados por analogia, há 4 versos (9 ao 12) que desencadeiam outra leitura isotópica do texto, ao se trazer a figura do “vaso de tântalo”:

pelo princípio do vaso de tântalo e toda a magia de uma / fonte resulta do súbito escoamento do ramo maior de um / sistema de comunicantes cujo sifão escorvado permite a / passagem do formoso líquido de um vaso para outro existente.

O vaso de tântalo é uma espécie de sifão que, ao retomar o suplício de Tântalo da mitologia grega, cria um efeito de ilusão (“magia”) uma vez que funciona da seguinte maneira:

Figura 34



Fonte: Viana, R. L. (2011)

preenche-se um recipiente, não transparente que tem um buraco a mostra, com grande volume de um líquido. O buraco é a saída do sifão que está dentro do recipiente. Enquanto o volume do líquido não passar a altura da curva do sifão, nada ocorrerá e o recipiente continuará enchendo. A magia ocorre quando, com uma boa parte do recipiente preenchido, mostra-se ele com o seu furo à quem será iludido e coloca-se um pouco mais do líquido- o suficiente para passar a altura da curva do sifão - assim, todo o líquido dentro do recipiente e do sifão (não visto anteriormente pelo sujeito iludido) escoam pelo buraco de forma a parecer que o volume escoado é maior do que o volume colocado.

Relacionando plano do conteúdo e plano da expressão, observa-se que a forma em que o poema foi escrito semissimboliza a figura de um sifão. No plano da expressão, 29 linhas escoam através de uma palavra 'só':

Figura 35

e tudo isto acontece na intermitência do mecanismo da sensibilidade  
 só  
 porque é manhã e surge o dia  
 e brotam as fontes e há verdura

Fonte: Hatherly (1970), adaptação da autora

poderia-se refutar a ideia do semissimbolismo com o plano da expressão, uma vez que a quantidade de versos após a palavra única da linha 30 é menor do que a quantidade anterior a ela, entretanto, quando se leva em consideração o plano do conteúdo, entende-se que o que está

escrito em duas linhas é “maior” que tudo o que está nos versos anteriores, umas vez que diz tudo aquilo de uma forma organizada e estruturada: é a litotes, dizer pouco subentendendo muito.

### Variação III - Síntese 1.<sup>a</sup> e 2.<sup>a</sup> Variações com leituras múltiplas

A terceira variação é considerada, por Ana Hatherly, como uma síntese das variações anteriores: a de “discurso sem interferência” e sua variação “com rima obrigada<sup>16</sup>”. Enquanto uma síntese, o plano narrativo dos três poemas é o mesmo, já a sua discursivização é diferente.

Figura 36

#### VARIAÇÃO III

	leonor	
quando		acordou
pela manhã		estava
	nua	
		sente
	irmã	
	da formosura	
	das fontes	
	da verdura	
logo		estende
	o pé	pisa
	o chão	
	descalça	treme
primeiro		
	a aragem	
	fria	
	segura	
	a fonte	irrompe
de súbito		
	o dia	
	do leito	
	da fundura	
a caminho	da noite	ergue-se
	leonor	

Fonte: Hatherly (1970)



O nível discursivo, apesar de trazer as mesmas figuras, se diferencia das variações anteriores sobretudo pelas implicações feitas pelo plano da expressão. O poema estrutura suas partes em três colunas: uma alinhada à esquerda, uma no centro da folha e a última alinhada à direita. A primeira (à esquerda) contém 6 versos, sendo cada um deles constituído por um advérbio ou uma locução adverbial (de tempo/ modo/ lugar). A da direita, por sua vez, contém 8 versos e se constitui inteiramente por verbos. A coluna central, enfim, de 18 versos, é constituída por {[preposições] artigos] substantivos} ou adjetivos. Essa forma de estruturação, como o programa do poema propõe, traz múltiplas leituras: pode-se fazer a leitura da esquerda para a direita (padrão da língua portuguesa) ou da direita para esquerda; de cima para baixo (padrão) ou de baixo para cima. Mas como isso? No caso desse poema, em nenhuma das direções de leitura ocorrerá a formação “completa” de todas as frases (sujeito - verbo - objeto, ou mesmo das nominais). Soma-se a isto, o fato de que a língua portuguesa admite movimento dos sintagmas: pode-se inverter a formação entre ADV - SUB/ ADJ - VER sem causar estranhamento, por tanto a leitura da direita para esquerda não cria agramaticalidade. Por fim, o poema se constrói através de um espelho semântico: começa em suas extremidades com o sujeito (Leonor), seguida do acordar (acordou/ergueu-se), de um marcador temporal (pela manhã/ noite), de um dêitico espacial (fonte) até encontrar-se no bloco central sob o tema “descalça”. Assim, a leitura de cima para baixo ou de baixo para cima, gera o mesmo percurso.

Sob o ponto de vista retórico, as leituras múltiplas - criadas através da quebra das sentenças e da adição de espaços entre os sintagmas - se mostram relevantes, pois dão ao enunciatário a possibilidade de permutar os versos conforme seu desejo e as possibilidades geradas pela estrutura do poema. Quanto ao princípio anagramático, assim como na primeira variação, ele ocorre de modo difuso: os exogramas que evocam o mote estão presentes somente na coluna central (leonor, *formosura*, fonte, verdura, segura e descalça). Ainda assim, pelas configurações textuais que permitem as múltiplas leituras, o texto é mais intenso do que ambas as variações que sintetiza, uma vez que obriga o enunciatário a fazer escolhas a cada vez que acaba de ler uma de suas partes.

### **VARIAÇÃO VI - Síntese da Variação anterior com leitura simétrica**

A síntese da variação anterior com leitura simétrica claramente trabalha com a técnica de tema e variação, sendo o tema representado na primeira linha de cada estrofe alinhada à esquerda e as variações representadas pelas duas últimas linhas da estrofe alinhadas à direita:

Figura 37

**VARIAÇÃO IV**

ia à fonte  
 madrugada  
 erguia-se descalça

ia à fonte  
 formosa  
 seguia pelo monte

ia à fonte  
 insegura  
 perdida na verdura

ia à fonte  
 madrugada  
 erguia-se descalça

Fonte: Hatherly (1970)

A primeira e a última estrofe, como se percebe, são idênticas; e a segunda e a terceira, apesar de diferentes, compartilham da mesma estrutura visual: tema, uma palavra na segunda estrofe e três palavras na terceira (conta-se o “se” como um bloco visualmente separado).

Considerando-se como endograma o tema e a estrutura da primeira variação, pode-se considerar todas as outras estrofes como exogramas. Do ponto de vista retórico, o poema constrói-se por meio da adição da mesma estrutura (repetição) e da substituição das palavras (manchas gráficas) nas variações. Comparado com os poemas anteriores, pode-se dizer que ele é o mais intenso dos analisados até então, uma vez que ele apresenta muitos exogramas dentro de seu espaço gráfico/ sonoro que é menor que o das variações anteriores - ou seja, a tonicidade tônica e o andamento acelerado dessa variação, corrobora na apresentação de seus exogramas de modo concentrado.

**Varição V - Síntese máxima de todas as Variações anteriores**

O último poema analisado do 1.º desenvolvimento é o mais sintético de todos, assim como demandado por seu programa. Aproximando-se esteticamente do *hai-kai* (mas sem constituir um devido a diferença métrica), a variação V estrutura-se em três pequenos versos:

Figura 38

**VARIAÇÃO V**

a fonte  
 passos p'laverdura  
 leonorpura

Fonte: Hatherly (1970)

Os lexemas dessa variação estão praticamente todos presentes no mote, ainda que aqui se apresentem com alguma variação como a substituição gráfica do *e* pelo *'* que sonoramente se configura como uma subtração. Aponta-se ainda que a subtração do espaço entre as palavras *p'la* e *verdura* formando *p'laverdura* e entre *leonor* e *pura* formando *leonorpura* acarretam no aceleração prosódico da leitura.

O endograma dessa variação, assim como na primeira, é o próprio mote camoniano. Deve-se ressaltar que por mais que todos os poemas se constituam como variações feitas em cima do mote, diversos deles apresentam estruturas internas que são fixadas como endograma, uma vez que serão elas a base para a criação dos anagramas. Afirma-se que neste caso, assim como no da primeira variação, o endograma é o próprio mote camoniano devido a ser ele a base continente da grandeza evocada nos poemas - no caso, os lexemas.

Em relação às demais variações do 1.º Desenvolvimento, por ser a mais sintética delas, a variação V se mostra como a mais intensa em relação a função anagramática, uma vez que os lexemas de evocação se encontram mais concentrados neste poema do que em qualquer outro. Antes de concluir, resalta-se apenas que embora o poema apresente a maior concentração de anagramas, ele não se constitui como um acontecimento para o enunciário, uma vez que não apresenta grande novidade em sua estrutura. Desse modo, apesar de sua concentração exogramática, acredita-se que ele não seja, no geral, o poema mais intenso do desenvolvimento,

mas sim a variação III, que mesmo apresentando seus exogramas de modo difuso, convoca muito mais o enunciatário devido à sua demanda por escolhas.

### 3.3.2. - 2.º desenvolvimento do tema

Para a análise do 2.º desenvolvimento do tema, optou-se por trabalhar com duas variações: a IX e a X. Ambas operam, segundo seu programa, visando a ininteligibilidade por sonorização: a primeira por sonorização absoluta e a segunda por sonorização harmônica. Antes de comparar o processo de sonorização de ambas, no entanto, analisar-se-á a estrutura de cada uma separadamente.

#### **Variação IX - Ininteligibilidade por sonorização absoluta. Semantização da forma**

Figura 39

#### **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

Fonte: Hatherly (1970)

A variação IX é composta por fragmentos dos lexemas presentes no mote camoniano, de tal forma que estes se configuram como seu endograma. Esses fragmentos são formados a partir da subtração de letras dos lexemas, como demonstrado abaixo:

Tabela 16

DESCALÇA	descal (-ça)	(-desc) alça		
FONTE	f(+ )ionte			
LEONOR	l e(+ )ionor	(-leon) or		
VERDURA	verd (-ura) + e	verd * + e + v *(ura)	(-v) erdura	v (-erd) ura
FORMOSA	f o(+ )erm o(+ )e (-osa)	(-form) osa		
SEGURA	(-seg) ura			
VAI	(-v) ai	v (-ai)		
PELA	p(+ )iela			
E	e(+ )i			

Fonte: da autora

Os segmentos ora são mobilizados por si só, ora são justapostos (por adição) a outros, de modo que a variação se apresenta com a seguinte configuração:

Tabela 17

1	alça	ionte		
2	lianor			
3	verde <b>v</b> or	iel <b>a</b>	erdur <b>a</b>	
4	descal <b>v</b> ai			
5	<b>A</b> i	<b>o</b> sa	<b>l</b>	<b>u</b> ra
6	alça	ionte		
7	lianor			
8	ferme <b>v</b> or	iverde <b>v</b> ura		
9	verde <b>v</b> ai			

(continua)

(conclusão)

10	Ai	osa	I	ura
11	alça	ionte		
12	descalvai			
13	verdevai			
14	fermevor			
15	ifontevura			
16	lianor			
17	Ai	osa	I	ura

Fonte: da autora

Para além da composição interna dos versos, ressalta-se a estrutura das estrofes: um bloco de quatro versos seguidos, uma linha em branco, e um verso que funciona como um refrão “ai osa i ura”; seguido por outro bloco com a mesma configuração; e por fim, diferenciando-se da estrutura anterior, há um bloco com seis versos, mais a linha em branco, mais o refrão. É interessante destacar que as estrofes de mesmo tamanho têm praticamente a mesma constituição:

Verso 1 - *alça ionte*Verso 2 - *lianor*

Verso 3 - \_\_\_\_\_vor (v. 1 - *verdevor* / v. 2 - *fermevor*) + \_\_\_\_\_  
 (v. 1 - *iela erdura* / v. 2 - *iverdevura*)

Verso 4 - \_\_\_\_\_( )vai (variação 1 - *descalvai* / variação 2 - *verdevai*)Refrão: *ai osa i ura*

O último bloco, por sua vez, muda a posição de alguns versos nas estrofes anteriores e se constitui quase inteiramente por versos já existentes, com exceção do quinto:

Verso 1 - *alça ionte*

Verso 2 - *descalvai*

Verso 3 - *verdevai*

Verso 4 - *fermevor*

Verso 5 - *ifontevura \*\*\**

Verso 6 - *lianor*

Refrão: *ai osa i ura*

### **Varição X - Ininteligibilidade torna-se significativa por sonorização harmônica Semantização da forma**

A variação X diferencia-se da anterior já na escolha da grandeza de base de sua composição: letras (e seus respectivos sons) em vez dos fragmentos de palavras. Tendo por endograma também o mote, esta variação mobiliza todas as vogais: a, e, i, o, u; e as consoantes: ç, f, g, l, m, n, p, r, s, t, e v presentes no mote - com a exceção de uma única consoante que não é mobilizada: o d. A partir dessas letras, os versos vão se compor por adição, variando na quantidade de letras e brincando com a justaposição de letras iguais (como em “alsaagem”). Ressalta-se que há diversos pontos do texto em que se recuperam sequências presentes nas palavras originais, intensificando a evocação por parte dos exogramas.

Figura 40

**VARIAÇÃO X**

onoronte  
 velavai  
 alsaagem  
 aiorsura  
 onorente  
 paleponte  
 eloonte  
 eolora  
 alsaía  
 alçavura  
 onorosa  
 onelor  
 viaragem  
 leogura  
 onoralsa  
 leorsura  
 alçorosa  
 formevura  
 paralena  
 veolor

Fonte: Hatherly (1970)

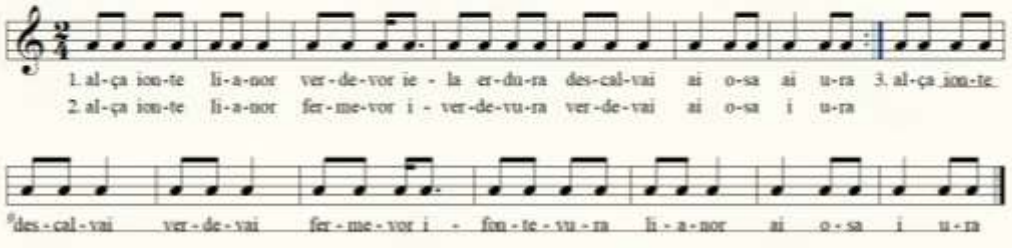
Ambas as variações são constituídas somente por exogramas, entretanto, ao mesmo tempo que a primeira se mostra mais evocatória que a segunda (no sentido de ser sonoramente mais parecida) por sua grandeza exogramática ser maior e apresentar-se numa configuração mais semelhante a do endograma, a segunda se mostra mais intensa, uma vez que, pela grandeza de evocação ser menor, a reiteração ocorre de forma mais tônica e com andamento mais acelerado. Por esta razão, embora ambas sejam concentradas, pode-se dizer que a segunda variação é mais intensa que a primeira.

Para além dos anagramas e dos processos retóricos, deve-se comentar as estruturas sonoras das variações, uma vez que são elas que guiam seu programa. Enquanto a variação IX apresenta um padrão fraseológico, duas frases com sete compassos e uma de oito, a variação X apresenta apenas a repetição da mesma figura, de tal modo que a leitura é sempre a mesma.



Figura 41


**VARIAÇÃO IX**



1. al-ça ion-te li-a-nor ver-de-vor ie-la er-du-ra des-cal-vai ai o-sa ai u-ra 3. al-ça ion-te.  
 2. al-ça ion-te li-a-nor fer-me-vor i-ver-de-vu-ra ver-de-vai ai o-sa i u-ra

des-cal-vai ver-de-vai fer-me-vor i-fon-te-vu-ra li-a-nor ai o-sa i u-ra

**VARIAÇÃO X**



o	-	no	-	ron	-	te
ve	-	la	-	va	-	i
al	-	sa	-	a	-	gem
ai	-	or	-	su	-	ra
o	-	no	-	ren	-	te
pa	-	le	-	pon	-	te
e	-	lo	-	ou	-	te
e	-	o	-	lo	-	ra
al	-	sa	-	i	-	a
al	-	ça	-	vu	-	ra

Fonte: Hatherly (1970)

Tal como se pode verificar pelas imagens, se analisadas separadamente, as intensidades sonora e visual dos textos se distinguem entre si, uma vez que a variação IX ao apresentar uma estrutura com mais variações internas, seria mais intensa que a variação X, que apenas repete o padrão conhecido.

### 3.3.3. 3.º Desenvolvimento - Circunscrição absoluta aos elementos do tema.

O 3.º desenvolvimento de *Leonorana* é o que contém mais variações, um total de dez. Caracterizadas sobretudo pela exploração visual, trouxe-se, para análise, as variações XVI, XIX e XX, buscando exemplificar como são feitas algumas dessas explorações.



O poema se constitui inteiramente por grafemas que estão dispostos, como mencionado acima, de modo que, visualmente, poderiam orientar a leitura pela direção de “dentro” para “fora”, ou seja, da área concentrada para a difusa. Não há formação de uma unidade gráfica maior que o grafema, como a sílaba gráfica propriamente dita, mas considera-se que talvez haja sugestões de agrupamento, devido à aglutinação e sobreposição dos grafemas na área concentrada. Acentua-se, entretanto, que são apenas sugestões, uma vez que a linearidade da linha foi quebrada (deixando a leitura sem um caminho fixo) e que os grafemas estão dispostos cada um com uma angulação diferente.

Parte dos grafemas alfabéticos ali reproduzidos e repetidos são derivados do endograma “leonor(ana)” e de sua variação “lionor”, portanto, têm-se as letras A, E, I, O, L, N e R mobilizadas enquanto exogramas cuja grandeza são as manchas gráficas. A outra parte dos grafemas alfabéticos e não alfabéticos, assim como os grafotaxemas, segundo a grafemática de Juliana Pondian, foram adicionados a estrutura do texto. Assim têm-se a adição dos:

- a) Grafemas:
  - Alfabéticos: J, Y, U e S;
  - Simbólicos: quadrado □ , estrela ☆ e flor ❁;
- b) Grafotexemas:
  - Topogramáticos: asteriscos \*;
  - Punctogramáticos: pontos . e apóstrofes ‘.

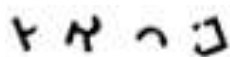
Ressalta-se, entretanto, que apesar da divisão feita pela autora em sua dissertação, neste poema, os grafotaxemas são mobilizados sem a função sintática normalmente por eles desempenhadas, tanto a de ordenação dos grafemas (punctogramas) como a de ritmização do texto (topograma de ritmização). Doravante, referir-se-á a eles, então, também como grafemas simbólicos (neste texto).

Analisando a composição dos grafemas, percebe-se que os alfabéticos estão todos em caixa alta e que os simbólicos variam quanto ao preenchimento de sua forma, ora compondo-se apenas por traços, ora tendo uma composição solidamente preenchida. Constatase também, de modo mais geral, que todos os grafemas variam quanto:

- a) Tamanho da fonte: ❁ ❁ ❁
- b) Grossura do traço: ○ ○ ○
- c) Orientação: L L ~

Para além de todas essas variações das manchas gráficas, aparece pela primeira vez em *Anagramático* a fragmentação do traço do grafema. Juliana Pondian, ao propor figuras de retórica para o plano da expressão escrita, aponta a partição da letra como a subtração de uma de suas partes, classificando como uma figura dentro dos diamerismos. Na variação XVI, no entanto, não é só a letra que se parte, os demais grafemas também:

Figura 43



Fonte: Hatherly (1970)

O poema, de um modo geral, é regido pelo processo de subtração. Nele, o processo é aplicado a níveis até então não explorados (ou pelo menos, não com tamanha profundidade), subtraem-se: as linhas, a direção linear de leitura e parte dos grafemas. Apesar de todas as subtrações, ao se considerar a quantidade de repetições dos grafemas, bem como o tamanho de sua área de concentração em relação à área de difusão, pode-se dizer que se trata de um poema cuja recuperação visual do endograma se dá de modo intenso.

Há que se falar, ainda, do fato do programa dizer que a experiência realizada no poema se daria por atomização CONCRETA. Levando-se em consideração o que foi discutido na parte 1 deste trabalho sobre o Concretismo, e que a variação foi feita em cima do mote camoniano de Leonor, propõe-se que a concretização dada ao tema ocorre em relação à visualidade do poema, ao modo do caligrama. O caligrama, ou tropo iconoplástico, segundo Juliana Pondian (2016, p. 237), é um poema “submetido a investimentos plásticos contínuos, promovendo sua transição que vai do texto à imagem, ao desenho”. Normalmente constituídos por palavras ou versos encadeados linearmente de forma a desenhar algo relacionado (direta ou indiretamente) ou que complete o sentido do poema, a variação de Ana Hatherly aproxima-se dos caligramas só quanto a criação de uma imagem com os constituintes do poema. Sem encadeamento linear dos grafemas e compreendendo a imagem somente pela relação da variação com o mote, visualiza-se, então, que a imagem criada pelo poema simboliza a água da fonte para qual Leonor vai.

Estabelecida a relação entre plano da expressão e plano do conteúdo, reformula-se então que a direção de leitura do poema se dá de cima para baixo (direção em que a água cai), e que a atomização, ou seja, a concentração de grafemas que ocorre no centro intercalada pela difusão que ocorre nas intercalantes (direita e esquerda com grafemas espaçados entre si) semissimbolizam respectivamente o fluxo principal da água e os respingos que ele distribui em sua queda. Aponta-se também que a difusão dos grafemas se dá de forma triangular, uma vez que a água nasce mais concentrada e cai mais difusa.

### Variação XIX - Ininteligibilidade por semantização visual absoluta

A décima nona variação do mote de Leanor, introduz em *Anagramático* a escrita manual do poema (que Ana Hatherly desdobrará posteriormente em trabalhos como *A mão inteligente*). Segundo o programa da variação, o processo que rege sua experiência é a ininteligibilidade do enunciado que ocorre nesse poema devido a forma como seu plano de expressão se apresenta:

Figura 44

#### VARIAÇÃO XIX



Fonte: Hatherly (1970)

A escrita feita com traço fino e pequeno não permite o reconhecimento dos elementos básicos formadores dos grafemas alfabéticos. Devido também a grande proximidade em que as linhas se apresentam, o texto se expõe apenas enquanto um bloco visual com textura - que ora concentra mais tinta, ora menos, em consequência das variações verticais para cima e para baixo que os grafemas ilegíveis produzem.

Do ponto de vista semiótico, a escrita manual criaria o efeito de aproximação e de subjetividade, entretanto, ao se apresentar num bloco ilegível, mantém-se a subjetividade ao mesmo tempo em que se instaura o efeito de afastamento, uma vez que o enunciatário não consegue se aproximar sem poder ler o texto.

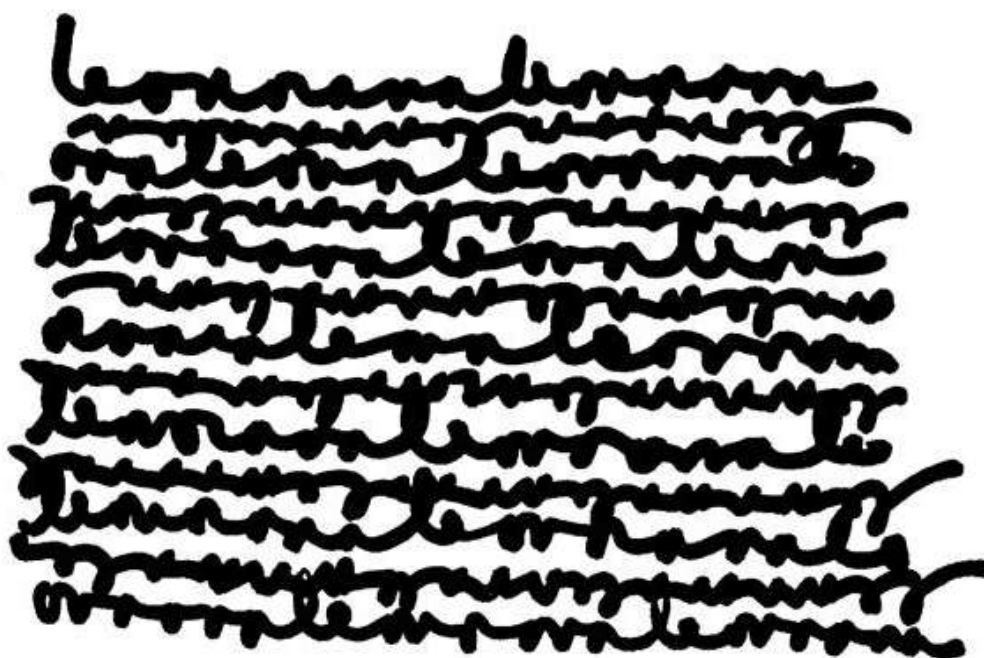
Para entender melhor o que acontece nesta variação, se passará para a análise da próxima.

### **Varição XX - Ininteligibilidade parcial** **Semantização visual concreta**

A variação XX, assim como a IX, é regida pela ininteligibilidade e apresenta-se em escrita manual. A diferença é que devido às características de seu plano de expressão, a ininteligibilidade é apenas parcial:

Figura 45

#### **VARIAÇÃO XX**



Fonte: Hatherly (1970)

Trata-se da mesma letra manual da variação anterior, entretanto, agora ela se apresenta maior, com o traço mais grosso e com um afastamento entre as linhas que permite a distinção dos grafemas: L, E, O, N, R e A. As linhas do poema compõe-se, portanto, da repetição da palavra “leonorana”, sem interrupção nos limites finais e iniciais da palavra - configurando a subtração dos espaços entre palavras:

Figura 46



Fonte: Hatherly (1970)

Composto por 13 linhas, percebe-se que há uma diferença entre as ímpares e pares: as pares estão verticalmente invertidas, ou seja, escritas de cabeça para baixo e da direita para esquerda, mas não exatamente de forma espelhada.

Figura 47



Fonte: Hatherly (1970)

A variação XX também se apresenta visualmente como um bloco com textura, entretanto devido ao padrão de repetição do enunciado e da maior distinção entre grafemas, ele pode ser considerado como um poema mais extenso que o anterior, ainda que repita diversas vezes os exogramas evocando o endograma “leonorana”.

O enunciatório do capítulo *Leonorana* apenas ganha uma pista do que está escrito na variação XIX, por meio da variação XX que parece um recorte ampliado de uma parte da anterior. Entretanto, a variação XIX, além de apresentar as linhas invertidas, apresenta também linhas sobrepostas - razão das diferentes concentrações de tinta. Para além das repetições das mesmas palavras e da subtração do espaço em branco entre elas, do ponto de vista retórico há também na variação XIX a adição de outras “camadas” de linhas - daí a intensidade do poema: da ininteligibilidade absoluta, provocada pela configuração do plano de expressão do poema.

Ressalta-se, ainda, que a leitura de uma variação ser possibilitada por outra, inaugura aqui uma relação diferente das estabelecidas entre as variações anteriores. Embora algumas

variações se construam como síntese das outras, por exemplo, elas possuem sempre um enunciado que faz sentido por si só, fato que não é verídico para a variação XIX cujo enunciado só faz um pouco mais inteligível quando comparado com o XX.

#### **3.3.4. 6.º desenvolvimento do tema**

O sexto desenvolvimento do mote camoniano vai trabalhar sobretudo com a exploração espacial do texto. Ele estabelece a Variação XXIII como variação base e cria variantes a partir dela nas três variações seguintes, de tal modo que, dentro do 6.º desenvolvimento, ela se constitui como um endograma.

#### **Variação XXIII- Des-semantização crítica Agudização temática**

A variação que serve de base para as próximas três, é constituída por 35 versos: sendo os três primeiros e os três últimos iguais. Eles se apresentam escritos em caixa alta e centralizados na folha; enquanto os 29 versos intercalados apresentam-se escritos todos em caixa baixa e alinhados à esquerda.



Figura 48

## VARIAÇÃO XXIII

L E O  
L E O N O R  
L E O

quem conhece leonor não desconhece leonor desconhecida  
que o desconhecimento de leonor seria a não existência não de leonor  
mas do conhecimento dela que é leonor e conhecimento e o conhecimento  
dele é dela de leonor bela e a beleza que é um conhecimento é dela  
dele e dela porque sendo bela é leonor e conhecida dele e dela  
sendo ela e leonor quem não conhece sim quem não conhece  
desconhece a bela a letra e o esteta diz dela  
conheço é bela mas só conhece dela o belo conhecimento e a existência  
quem não conhece sim quem não conhece dela a bela desconhecidamente  
verdade dele e dela não é verdade e a verdura sim quem não conhece o belo verde  
e a verdade bela mesmo formosa que é leonor conhecida bela  
rosa verde e verdade e verdor e verdura e idade e cidade  
não é verdade o conhecimento delas deles e dos verdes sim quem não conhece  
sobretudo fora da cidade ao longo da idade a verdade da verdura pura  
e escura e até fria não é verdade leonor não tem idade  
nem cidade nem conhece a formosura que é sua suas dele e delas  
as belas verdades conhecidas nas cidades quem não conhece sim as fontes  
mesmo nas cidades oh não me digam que não são conhecidas  
as desconhecidas fontes de todas as cidades pelas idades dentro das verdades  
das verduras belas e até formosas cheias de rosas às vezes ainda verdes sim  
quem não conhece desconhece a bela imagem da aragem pela folhagem  
não é verdade mesmo na cidade há tantas fontes e mesmo alguns montes  
e quem não conhece desconhece o conhecimento deles e delas  
e não as conhece a eles e a elas e as letras com que se conhece depois  
a aragem e a verdura e a existência insegura e a origem e as fontes  
das fontes não é verdade e mesmo na cidade as há e belas  
são delas e dela e leonor existente e insegura pela verdura  
sim quem não conhece desconhece não leonor desconhecida mas leonor  
desconhecidamente bela do conhecimento dela que é ela

L E O  
L E O N O R  
L E O

Fonte: Hatherly (1970)

O poema é construído por meio de mais de um endograma. Ele toma algumas palavras como base e as repete diversas vezes da mesma forma ou com variações por derivação, adição de morfema plural ou de rimas (através da substituição e adição de outros morfemas), conforme a tabela a seguir:

Tabela 18

<b>existência</b>	<b>existente</b>		
LEO(NOR)	leonor		
sua(s)			
que(m)			
(des) <b>conhece</b>	(des) <b>conhecida(s)</b>	(des) <b>conhecimento</b>	(des) <b>conhecidamente</b> <b>conheço</b>
<b>be<u>l</u>a(s)</b>	<b>be<u>l</u>eza</b>	<b>be<u>l</u>o</b>	
<b>de<u>l</u>a(s)</b>	<b>de<u>l</u>e(s)</b>	<b>el<u>a</u>(s)</b>	<b>el<u>e</u>(s)</b>
Pel <u>a</u>			
<b>Verde</b>	<b>verdes</b>	<b>verdor</b>	
<b>ver<u>d</u>ade(s)</b>	<b>ci<u>d</u>ade(s)</b>	<b>id<u>a</u>de(s)</b>	
<b>Ver<u>d</u>ura</b>	<b>pu<u>r</u>a</b>	<b>es<u>c</u>ura</b>	<b>in<u>s</u>egura</b>
<b>formos<u>u</u>ra</b>	<b>formos<u>a</u>s</b>	<b>ros<u>a</u>s</b>	
Font <u>e</u> s	mont <u>e</u> s		
Imag <u>e</u> m	arag <u>e</u> m	folhag <u>e</u> m	orig <u>e</u> m

Fonte: da autora

Analisando o poema pela semiótica tensiva, pode-se dizer que é um poema intenso dada a tonicidade tônica e o andamento acelerado com que diversos lexemas reiteram o endograma.

### **Varição XXIV - 1.<sup>a</sup> Variante da XXIII Variação** **Des-semantização crítica por interferência visual é sintática**

A primeira variante do poema anterior diz já no seu programa que opera uma interferência visual e sintática. A primeira se dá pela multiplicação (adição) dos 3 versos iniciais da variação anterior por dois na horizontal, e por nove na vertical; totalizando 18 repetições dos versos em caixa alta, que estão organizadas em duas colunas retas - dentro das quais as penúltimas repetições são imperfeitas, uma vez que excluem o último “LEO”.

Figura 49

## VARIAÇÃO XXIV

quem conhece L E O não desconhece L E O desconhecida  
 que o des L E O N O R conhecimento L E O N O R o de seria a não  
 existência não L E O de mas do conhecimen L E O to dela que é e  
 conhecimento e o conhecimento dele é dela de bela e a beleza que é um  
 conhecimento é L E O dela dele e dela por L E O que sendo bela é  
 e conheci L E O N O R da dele e L E O N O R dela sendo ela  
 e quem não con L E O nhece sim quem não con L E O hece desconhece  
 a bela a letra e o esteta diz dela conheço é bela mas só conhece dela  
 o belo conheci L E O mento e a existênc L E O ia quem não conhece  
 sim quem L E O N O R não conhece L E O N O R dela a bela  
 desconhecidas L E O ente verdade dele e L E O dela não é verdade  
 e a verdura sim quem não conhece o belo verde e a verdade bela mesmo formosa  
 que é desconhec L E O idamente bela rosa L E O verde e verdade e  
 verdor e L E O N O R verdura e L E O N O R idade e cidade  
 não é verdade L E O o conhecimento del L E O as deles e dos verdes  
 sim quem não conhece sobretudo fora da cidade ao longo da idade a verdade  
 da verdura pura L E O e escura e até fria L E O não é verdade não  
 tem idade L E O N O R nem cidade L E O N O R nem conhece a  
 formosura que é L E O sua suas dele e del L E O as as belas verdades  
 conhecidas nas cidades quem não conhece sim as fontes mesmo nas cidades oh  
 não me digam que L E O não são conhecidas L E O as desconhecidas fontes  
 de todas L E O N O R as cidades L E O N O R pelas idades dentro  
 das verdades d L E O as verduras belas e L E O até formosas cheias  
 de rosas às vezes ainda verdes sim quem não conhece desconhece a bela imagem  
 da aragem pela L E O folhagem não é verda L E O de mesmo na cidade há  
 t a n t a s L E O N O R fontes e mes L E O N O R mo alguns montes  
 e quem não conh L E O ece desconhece o con L E O hecimento deles e delas  
 e não as conhece a eles e a elas e as letras com que se conhece depois a  
 aragem e a verd L E O ura e a existência L E O insegura e a origem e  
 as fontes L E O N O R das fontes não L E O N O R é verdade e mesmo  
 na cidade as há e belas são delas e dela e existente e insegura pela verdura  
 sim quem não con L E O nhece não desconhecida L E O mas desconhecidas  
 bela do L E O N O R conhecimento L E O N O R o dela que é ela  
 L E O L E O

Fonte: Hatherly (1970)

A interferência sintática se dá, por sua vez, pela disposição feita das repetições dentro dos 29 versos (intercalados) anteriores, totalizando agora 35 versos. A inserção dos blocos repetidos, por ter sido regida pelo visual, fez com que a maioria dos versos fossem interrompidos, sem qualquer respeito aos limites de palavras ou até mesmo de sílabas, quebrando-as diversas vezes. A única exceção a este respeito, é o primeiro verso, em que a inserção do bloco é realizada de acordo com a posição sintática ocupada por “leonor” na variação base, supondo-se que seja daí a motivação do posicionamento das colunas.

Aponta-se ainda que as repetições de “leonor” pelos versos em caixa alta, ao adicionar um exograma em quase todas as linhas do poema (salvo as que separam uma repetição da caixa alta da outra), vieram acompanhadas da subtração de todas as ocorrências de “leonor” do texto original. Este poema, então, devido à grande repetição do bloco visual de versos em caixa alta, à quebra dos lexemas e à mudança dos limites finais de cada linha, apresenta uma configuração muito mais intensa do que o poema anterior.

**Varição XXV - 2.<sup>a</sup> Variante da XXIII Variação**  
**Des-semantização crítica por aglutinação absoluta**  
**Proposta de leitura inédita**

Aglutinação, do ponto de vista retórico: subtração do espaço entre palavras. A segunda variante do poema faz justamente isso: subtrai todos os espaços entre palavras. Para além disso, ela substitui todas as caixas altas da variação-base (endograma) por caixas baixas e no caso dos 3 primeiros e três últimos versos, subtrai também o espaço dado de um verso para o outro, juntando-os todos em único.

Esta variação de 31 versos, em comparação com as anteriores, mostra-se mais intensa que a primeira (de base) e menos do que a segunda. Isso se dá, pois, a subtração dos espaços e da caixa alta dificultam o reconhecimento dos blocos das palavras na leitura - o que torna o texto mais intenso que o primeiro -; e a continuidade das linhas - por ausência de interferência - torna o poema menos intenso que a segunda variante.

Figura 50

## VARIAÇÃO XXV

leoleonorleo  
 quemconheceleonornãodesconheceleonordesconhecida  
 queodesconhecimentodeleonorseriaanãooexistêncianãodeleonor  
 masdoconhecimentodelaqueéleonoreconhecimentoeoconhecimento  
 deleédeladelenorbelaeabelezaqueéumconhecimentooédela  
 deleedela porquesendobelaéleonoreconhecida deleedela  
 sendoelaeleonorquemnãonconhecesimquemnãonconhece  
 desconheceabelaaletraeostetadizdela  
 conheçoébelamassóconhecedelaobeloconhecimentoeaexistência  
 quemnãonconhecesimquemnãonconhecedelaabeladesconhecidamente  
 verdadedeleedelanãooéverdadeeaverdurasimquemnãonconheceobeloverde  
 eaverdadebelamesmoformosaqueéleonorconhecidamentebela  
 rosaverdeeverdadeeverdoreverduraeidadeeicidade  
 nãoéverdadeoconhecimentodelasdelesedosverdessimquemnãonconhece  
 sobretudoforadacidadeaolongodaidadeaverdadeda verdurapura  
 eescuraeatéfrinãooéverdadeleonornãotemidade  
 nemcidadenemconheceaformosuraqueésuasuasdeleedelas  
 asbelasverdadesconhecidasnascidadesquemnãonconhecesimasfontes  
 mesmonascidadesohnãomedigamquenãosãoconhecidas  
 asdesconhecidasfontesdetodasascidadespelasidadesdentrodasverdades  
 dasverdurasbelaseatéformosascheiasderosasàsvezesaindaverdessim  
 quemnãonconhecedesconheceabelaimagemdaaragempela folhagem  
 nãoéverdademesmonacidadehátantasfontesemesmoalguns montes  
 equemnãonconhecedesconheceoconhecimentodelesedelas  
 enãoaconheceaeleseaeleasletrascomqueseconhecedepois  
 aragemeaverduraeaeexistênciainseguraeaeorigemeasfontes  
 dasfontesnãooéverdadeemesmonacidadeashábelas  
 são delasedelaeleonorexistenteinsegurapelaverdura  
 simquemnãonconhecedesconhecenãoleonordesconhecidasmasleonor  
 desconhecidamentebeladoconhecimentodelaqueéela  
 leoleonorleo

Fonte: Hatherly (1970)

### Varição XXVI - 3.<sup>a</sup> Variante da XXIII Varição

#### Des-semantização crítica por espacialização sistemática

#### Proposta de leitura inédita

A última variante, por fim, substitui todas as caixas altas por baixas, adiciona um espaço entre as letras das palavras e justifica o alinhamento do texto. Assim como a primeira variante, esta também muda o final e o início dos versos.

Figura 51

## VARIAÇÃO XXVI

l e o  
l e o n o r  
l e o

quemconheceleonornaodesconheceleonordesconhecida  
queodesconhecimentodeleonorseriaaanaoexistenciao  
deleonormasdoconhecimentodelaqueeleonoreconhecim  
entoecoconhecimentodeleedelaaleonorbelaabelezaque  
eumconhecimentoedelaaleedelaaporquesendobelaeleon  
oreconhecidaaleedelasendoelaeleonorquemnaoconhe  
cesimquemnaoconhecedesconheceabelaaletraeosteta  
dizdelaconheçoebelamassoconhecedelaobelosconhecim  
entoeaexistenciaquemnaoconhecesimquemnaoconhece  
delaabeladesconhecidamenteverdadedeleedelaãoev  
erdadeeaverdurasimquemnaoconheceobeloverdeeaverda  
debelamesmoformosaqueeleonorconhecidamentebelaro  
saverdeeaverdadeeverdoreverduraeidadeecidadena  
rdadeoconhecimentodelasdeleesedosverdessimquemnao  
conhecesobretudoforadacidadeaolongodaidadeaverda  
dedaverdurapuraeescuraeatefriaaoeverdadeleonorna  
temidadenemcidadenemconheceaformosuraqueesuasua  
deleedelasasbelasverdadesconhecidasnascidadedesquem  
naoconhecesimasfontesmesmonascidadesoehnaomediga  
mquenaosaconhecidasasdesconhecidasfontesdetodas  
ascidadespelasidadesdentrodasverdadesdasverdurasbe  
laseateformosascheiasderosasasvezesaindaverdessim  
quemnaoconhecedesconheceabelaimagemdaaragempela  
folhagemnaoeverdademesmonacidadehatantasfontesem  
esmoalgunsmontesequemnaoconhecedesconhececonhe  
cimentodeleesedelasenaosconheceaeleseaelaseasletras  
comqueseconhecedepoisaaragemeaverduraeaeexistencia  
inseguraeaeorigemeasfontesdasfontesnaoeverdadeemes  
monacidadeashaebelassaodelasedelaeleonorexistente  
insegurapelaverdurasimquemnaoconhecedesconhecena  
oleonordesconhecidamasleonordesconhecidamentebela  
doconhecimentodelaqueeela

l e o  
l e o n o r  
l e o

Fonte: Hatherly (1970)

Devido a grande ocorrência de grafemas alfabéticos diferentes, a espaços regulares que se sucedem rapidamente, atribui-se ao texto um andamento acelerado e tônico. Comparando-se esta variação com as demais, ela se configura como a mais intensa de todas, pois todos os limites da variação original - salvo os três primeiros e os três últimos versos - foram apagados. Nesta variante, não é possível reconhecer os limites das linhas, razão pela qual é mais intensa que a segunda variante, e nem das palavras, razão pela qual é mais intensa que a primeira variante.

Tem-se, portanto, uma gradação de intensidade das variações, sendo a mais intensa a XXVI, seguida pela XXIV, XXV e, por fim, a XXIII.

### 3.3.5. 7.º Desenvolvimento do tema.

As variações do último desenvolvimento analisado são todas anagramas: operam somente com a permutação das letras do endograma “Leonor”, sem acrescentar, subtrair ou substituir qualquer letra. As construções se dão de modo muito parecido com a dos labirintos cúbicos barrocos, diferenciando-se somente por não buscarem diferentes disposições para a palavra leonor e sim uma experiência visual desvinculada da formação de uma palavra.

#### Variação XXVII - Permutas sistemáticas sobre a palavra-chave do tema

##### Proposta de leitura inédita

A variação XXVII apresenta-se em 15 blocos (quadrados) distribuídos na página de modo a ficarem 6 blocos na primeira linha de blocos, 5 na segunda e 4 na terceira. Cada bloco é constituído por seis linhas sendo que cada uma apresenta uma permutação diferente.

Figura 52

#### VARIAÇÃO XXVII

LEO nor	LEN oor	LON eor	EON lor	OLO ren	NER olo
ELO nor	ELN oor	OLN eor	OEN lor	LOO ren	ENR olo
LOE nor	LNE oor	LNO eor	ENO lor	OOL ren	NRE olo
OLE nor	NLE oor	NLO eor	NEO lor	OOL ren	RNE olo
EOL nor	ENL oor	ONL eor	ONE lor	LOO ren	ERN olo
OEL nor	NEL oor	NOL eor	NOE lor	OLO ren	REN olo
	LENO or	LNOE ro	LONO er	LORE no	REOL on
	ELNO or	NLOE ro	OLNO er	OLRE no	EROL on
	LNEO or	NOLE ro	LNOO er	LROE no	ROEL on
	NLEO or	ENOL ro	NLOO er	RLOE no	OREL on
	ENLO or	NEOL ro	ONLO er	ORLE no	EORL on
	NELO or	NOEL ro	NOLO er	ROLE no	OERL on
		LNOOE r	EONOL r	ORELN o	RONOL e
		NLOOE r	OENOL r	ROELN o	ORNOL e
		NOLOE r	ENOOL r	OERLN o	ONROL e
		OONLE r	NEOOL r	EORLN o	NOORL e
		NOOLE r	ONEOL r	REOLN o	ONORL e
		ONOLE r	NOEOL r	EROLN o	OONRL e

Fonte: Hatherly (1970)

As variações têm seus grafemas alfabéticos escritos parte em caixa alta e parte em caixa baixa. A caixa alta designa aqueles em que incidirá o processo de permutação, já a caixa baixa, designa aqueles que permaneceram fixos (não-permutados) ao longo das seis linhas do bloco. Dessa maneira, compreende-se que a organização dos blocos se dá em relação a quantidade de letras que permutam dentro da palavra: na primeira linha de colunas permutam três, na segunda quatro e na terceira cinco letras.

\_ \_ \_ + 3 **fixas**  
 \_ \_ \_ \_ + 2 **fixas**  
 \_ \_ + 1 **fixa**

Acredita-se que as seis linhas dentro dos blocos tenham sido delimitadas pelas permutações que ocorrem naqueles que têm três letras fixas, uma vez que quando se tem três letras que permutam, há apenas seis combinações possíveis (sem repetição, pois com repetição há só 3 - como se pode ver na penúltima variação da primeira linha de blocos).

Optando por manter a construção dos cubos de 6 x 6 (linhas e letras), a autora compôs da mesma maneira os demais blocos, de modo a deixar claro que ela optou apenas por algumas variações para a composição das linhas, já que com 4 letras variando é possível formar 24 combinações (12 com a repetição do O) e que com 5 letras variando é possível formar 120 combinações (60 com a repetição) - entretanto, não depreendeu-se um critério específico para as escolhas.

### **Variação XXVIII - Permutas sistemáticas e simétricas sobre eixos da palavra-chave do tema**

#### **Proposta de leitura inédita**

A variação XXVIII, como se estivesse dando continuidade a anterior, também estabelece uma letra como fixa - o “eixo” mencionado no programa - sinalizando-a através da caixa alta. Entretanto, em vez de fixá-la no final da palavra (gráfica) como na variação anterior, fixá-a como quarta letra. Outra diferença é que o estabelecimento dos eixos nesta variação é feito de modo a subtrair a letra repetida da palavra chave (“o”), de modo que o texto se apresenta estruturado em cinco blocos:



Figura 53

## VARIAÇÃO XXVIII

o o e L n r	l o e N o r	n o o R e l
o e o L n r	o l e N o r	o n o R e l
e o o L n r	e o l N o r	o o n R e l
r o o L e n	r l o N e o	l n o R o e
o r o L e n	l r o N e o	n l o R o e
o o r L e n	o l r N e o	o n l R o e
n o o L r e	o l o N r e	e n o R l o
o n o L r e	l o o N r e	n e o R l o
o o n L r e	o o l N r e	o n e R l o

n o r E o l	l o r O e n
o n r E o l	o l r O e n
r n o E o l	r o l O e n
l n o E r o	n l o O r e
n l o E r o	l n o O r e
o n l E r o	o l n O r e
o n o E l r	e l o O n r
n o o E l r	l e o O n r
o o n E l r	o l e O n r

Fonte: Hatherly (1970)

Cada bloco é composto de nove permutações que ocorrem de forma sistemática: as letras antes do eixo são sempre permutadas e as que estão depois permanecem fixas por exatas 3 linhas, mudando na seguinte. Essa mudança acontece da seguinte forma:

Figura 54

o o e L n r
o e o L n r
e o o L n r
r o o L e n
o r o L e n
o o r L e n
n o o L r e
o n o L r e
o o n L r e

Fonte: Hatherly (1970), adaptação da autora

A mudança que ocorre do primeiro “mini” bloco (3 linhas) para o segundo se dá a partir da variação na terceira linha, de modo que a letra ocupando o primeiro espaço vai se fixar como a seguinte ao eixo (posição cinco) - “empurrando” a que estava ali para sua direita (posição 6); e a última letra da terceira linha vai ser a primeira do próximo “mini” bloco. Já a mudança que ocorre do segundo para o terceiro, vai manter a saída da última letra da terceira linha (no “mini”bloco, sexta dentro do geral) para a primeira do próximo e o deslocamento da que estava

na posição 5 para 6, o que muda é que a letra que vai ocupar a posição 5 saí agora da posição 3 da linha 3.

**Variação XXIX -Permutas sistemáticas e simétricas sobre a primeira letra-chave do tema**  
**Proposta de leitura inédita.**

A última variação deste desenvolvimento, diferenciando-se das anteriores, vai permutar somente a letra L. Dentro dos quatro blocos dispostos verticalmente em uma coluna, a permutação desse poema também vai ocorrer entre seis linhas, mas agora por outra razão. Em cada bloco a letra L, destacada em caixa alta, vai permutar com a letra ao lado, formando visualmente uma diagonal para a mesma direção que a permutação está seguindo. Como há apenas seis letras na palavra 'leonor', há apenas seis posições que a letra pode ocupar, explicando-se assim o porquê das seis linhas.

Figura 55

**VARIAÇÃO XXIX**

L e o n o r  
e L o n o r  
e o L n o r  
e o n L o r  
e o n o L r  
e o n o r L

o n o r e L  
o n o r L e  
o n o L r e  
o n L o r e  
o L n o r e  
L o n o r e

n o r o e L  
n o r o L e  
n o r L o e  
n o L r o e  
n L o r o e  
L n o r o e

L r e o n o  
r L e o n o  
r e L o n o  
r e o L n o  
r e o n L o  
r e o n o L

Fonte: Hatherly (1970)

Assim como nas variações anteriores, as letras em caixa baixa se encontram fixas dentro de cada bloco do poema, mudando de posição somente quando permutam com a letra L. Esquematisando as permutações que ocorrem, segundo a direção - esquerda para a direita no primeiro e último bloco, e da direita para esquerda no segundo e no terceiro - se obtém a seguinte configuração:

Tabela 19

1	2	3	4	5	6		1	2	3	4	5	6
L	-										-	L
	L	-								-	L	
		L	-						-	L		
			L	-				-	L			
				L	-		-	L				
					L		L					

Fonte: da autora

\*\*\*

O 7.º desenvolvimento do tema, por restringir sua base a palavra-chave do texto “leonor” e constituir seus labirintos cúbicos inteiramente por anagramas, não apresentam muita variação na intensidade de suas composições. A variação ocorre somente em relação ao aspecto visual e à complexidade do texto, de modo que a última variação é mais extensa por apresentar uma estrutura simples e apenas um grafema em caixa alta; a variação XXVII já tende mais para a intensidade, dada a quantidade de grafemas em caixa alta e de cubos; e, por fim, a variação XXVIII é a mais intensa do desenvolvimento, dada a complexidade da organização de suas estruturas.

### 3.3.6. Considerações sobre Leonorana

*Leonorana* é o capítulo em que Ana Hatherly dá às explorações feitas em forma de brincadeira em *A Detergência Morosa* um caráter sério. Neste capítulo, o princípio anagramático e os processos retóricos vão incidir em basicamente todos os níveis da língua:

fonético, fonológico, morfológico, sintático, e, sobretudo, visual. Por meio das experiências realizadas, a autora mostrou como explorar a poeticidade segundo outras lógicas - como a espacial, a musical e a linguística - de modo a subverter a linguagem tal como uma filósofa celerada.

### **3.4. LIVRO IV - *META-LEITURA* (1968 - 69)**

O Livro IV, *Meta-leitura*, desenvolve, segundo Ana Hatherly, um programa de exploração do silêncio no texto através de uma escrita lacunar (2001, p. 22). Ele se estrutura da seguinte forma: na primeira página há o teorema - “Ao nível do significado, um texto poético possui tal integridade funcional e é constituído por elementos de tal modo autônomos que suporta sem prejuízo as fragmentações mais sistemáticas” - e um índice que organiza a demonstração desse teorema. Por considerar que a discussão do teorema daria em si uma dissertação, optou-se por deixar o teorema para uma discussão futura para aqui se verificar o que ocorre nos textos em relação a exploração do silêncio e da escrita lacunar.

O livro, em sua organização, apresenta um texto original e seis variações deste, dispostas e apresentadas da seguinte maneira:

- I - texto integral
- II - eliminação das palavras-chaves do texto
- III - eliminação dos verbos
- IV - eliminação da terceira palavra em cada grupo de cinco
- V - negativo de II
- VI - negativo de III
- VII - negativo de IV

Antes de falar das variações, entretanto, analisar-se-á primeiro o texto integral para depois elucidar suas relações com os demais textos.

## I. Texto integral

Figura 56

alfabetos juncavam as cidades e as criaturas viviam alucinadas pela acumulação dos sons imagens que circulavam livremente porque cada um podia emitir quantos fonemas quisesse e criar quantas imagens quisesse o que resultava numa selva escorregadia e ensurdecidora e as criaturas traziam os alfabetos colados à pele e eram uns dos outros incessante leitura e eu vivia em letra muito pequena e por outro lado encontrava-me constantemente com os outros e um dia marcámos encontro num hotel cheio de ilustrações e corredores enormes eu perguntava mas já não falava abriam-se portas que davam para mais maiúsculas e corredores vazios aliás não estava lá ninguém e por outro lado eu sabia que havia tantas imagens e comecei a correr e descobri uma série de degraus tinha tanta pressa das imagens lançava-me pelas linhas a baixo e voava pela pontuação e atravessava a correr um capítulo de anagramas uma caixa de anfiguris já não podia voltar não sei porquê a mudez tomara posse e só as páginas ocupavam todo o formato possível única coisa que podia interessar ao estado de legibilidade não sei dizer melhor é uma espécie de charneira estamos vogando em várias formas atravessando imagens estou vogando pela língua fora sacode-me o embate dos corpos que aspiram ao legível respiro anáforas vagueio de escritas eles desejam imprimir o meu corpo é já um sintoma de ser possível ler-me em outro estado em outras esferas a actividade é mais intensa e a ilegibilidade permanece um círculo de círculos do outro lado do visível produzido por milhões de palavras antes de serem formuladas é daí que resultam as consequências imprevisíveis o escrito deslizar das mensagens durante muito tempo perguntei vale mais abrir os olhos e ter medo ou abrir os olhos do que ter medo e então o legível era o outro lado da imagem e os alfabetos floresciam e tornavam-se tão frondosos e os corpos naufragavam nas imagens e florestas de papel juncavam as cidades e entravam pelas bocas dentro e ficavam penduradas da língua e as criaturas viviam alucinadas pela acumulação das folhas que circulavam livremente carregadas de tinta e pelas ensurdecidoras máquinas as criaturas traziam os alfabetos colados aos dedos e todo o visível tende ao ilegível não sei dizer melhor as prensas desposam as formas do meu corpo no seu desejo de ladrar morder trincar arranhar agarrar pelas goelas escorrer baba sacudir caudas chapinhar no ar no seu desejo de rugir rosnar uivar de grandes dentes abrirem fenda em folhas escorregadias desejo de arfar bater apressadas pulsações e tudo treme e estala e tudo sai de seus lugares o ar é movido pelo remoinho da escrita as letras saem de seus corpos é já um sintoma de ser possível não se pergunte a ilegibilidade permanece além

Fonte: Hatherly (1970)

O texto integral sem demora explica o título do livro: o texto fala sobre leitura, logo, trata-se de uma meta-leitura - leitura sobre a leitura. O texto escrito em primeira pessoa traz um percurso narrativo em que o sujeito, já possedente de um objeto de valor (uma determinada forma de leitura), age de forma a adquirir um segundo objeto de valor (outra forma de leitura cujo valor é diferente do da primeira). Composto por diversas orações encadeadas sem qualquer

tipo de pontuação, ora coordenadas ora subordinadas, ou ainda apenas justapostas sem um conector textual, o texto apresenta esse percurso de aquisição por meio de estruturas repetidas e de diferenças pontuais:

Tabela 20

alfabetos juncavam as cidades e as criaturas viviam alucinadas pela acumulação	florestas de papel juncavam
dos sons imagens que circulavam livremente	as cidades [...] e as
	criaturas viviam alucinadas pela acumulação das folhas que circulavam livremente
selva escorregadia e ensurdecidora	ensurdecidoras máquinas
as criaturas traziam os alfabetos colados à	as criaturas traziam os
Pele	alfabetos colados colados aos dedos
desejam imprimir o meu corpo é já um sintoma de ser possível ler-me em outro	as letras saem de
estado em outras esferas a actividade é mais intensa e a ilegibilidade permanece	seus corpos é já um sintoma de ser possível não se pergunte a ilegibilidade
	permanece além

Fonte: da autora

Durante a leitura do texto, pode-se perceber que da linha 1 a 12, o narrador passa da sua forma original de leitura através da “acumulação de sons imagens”, na qual ele diz que “vivia em letra muito / pequena e por outro lado encontrava-[se] constantemente com os outros” (ou seja, ele sai de uma forma de leitura comum/ compartilhada) e passa para uma forma de leitura não compartilhada pelos demais - uma leitura por meio da visualidade dos textos (linhas, pontuação e anagramas) - que expandira sua apreensão da “caixa de anfiguris”. Tornando mais claro, do ponto de vista narrativo-discursivo: o objeto muda de uma leitura de sons imagens, cujo valor se dava no encontro com outros, para o objeto de leitura (sobretudo visual) de páginas, cujo valor é diferente por não encontrar ninguém, e eufórico por não se viver mais em letra muito pequena e apreender a caixa de anfiguris.

A aquisição do objeto é enunciada no nível discursivo nas linhas 13 e 14, ao narrador dizer que “só as páginas ocupavam / todo o formato possível única coisa que podia interessar ao estado de legibilidade”. A partir dessa virada, o narrador se contrapõe aos “corpos que aspiram ao legível” como corpo que respira “anáforas”. Dessa mudança, aponta-se que a “atividade é mais intensa e a ilegibilidade permanece/ um círculo de círculos do outro lado visível” até que a legibilidade se torne o outro lado da imagem. Chama-se atenção para essa definição de legibilidade, pois ela é mobilizada na relação do texto integral com os outros textos e também deles mesmos entre si: a legibilidade se dá pelo outro lado da imagem - afirmação que será melhor explicada um pouco mais para a frente.

Da linha 25 em diante, através da repetição de estruturas, a aquisição do objeto de valor é enunciada figurativamente, uma vez que não são mais os alfabetos que juncavam as cidades, e sim as “florestas de papel”; uma vez que “as/ criaturas viviam alucinadas pela acumulação das folhas que circulavam livremente” e não pela “acumulação dos sons imagens”; os alfabetos não estão mais colados à pele, e sim aos dedos; a selva ensurdecadora deu lugar máquina ensurdecadora.

É importante ressaltar que por meio das expressões “as criaturas traziam os alfabetos colados à / pele e eram uns dos outros incessante leitura” e “desejam imprimir o meu corpo é já um sintoma de ser possível ler-me em outro / estado em outras esferas”, etc. sugerem que o narrador do texto é o próprio texto, e que a leitura de que fala é a sua própria leitura. O encontro com os outros, é o encontro do narrador (sujeito do nível narrativo) com os enunciatários capazes de realizar a sua leitura, que enquanto era organizada por sons imagens, se dava frequentemente; mas que quando passa a se dar por meio da leitura de páginas, deixa de ocorrer. A mudança do alfabeto estar colado à pele das “criaturas” (enunciatários) e depois aos dedos, sugere o afastamento necessário para a compreensão nesta nova forma de leitura; e o caminho demonstrado pelo percurso narrativo (aqui discursivizado) de: ilegibilidade > legibilidade > ilegibilidade 2, sugere, no plano discursivo, a complexificação<sup>17</sup> da leitura feita pelo enunciatário por meio da superação dos obstáculos impostos pelo enunciado.

É importante ressaltar que ao final do texto, nas linhas 30 a 34, é feita uma retomada da metáfora da “boca” da *Maldade Semântica* e da forma de composição de *Eros Frenético*, para em “as letras saem de/ seus corpos” (linhas 34 - 36) instaurar a nova forma de ilegibilidade, uma (que foi trabalhada nos outros livros e) que “permanece além”.

---

17. Retomando a discussão do ensaio “O filósofo celerado”, Klossowski comenta que a transgressão, enquanto recurso de mudança da norma, uma vez instalada como parte dela, abre caminho para que novas transgressões sejam realizadas, agora, em cima da nova estrutura.

## II. Variações

Como mencionado no início da análise, a demonstração do teorema vem organizada de forma que cada variação apresenta ao seu lado o programa do que é executado em seu texto. Assim, tem-se que nas variações II, III e IV ocorre um processo de eliminação de palavras do texto original - palavras-chaves, verbos e terceira palavra a cada grupo de cinco; respectivamente. Do próprio programa, depreende-se já que o processo fundamental com o qual o livro opera é a subtração.



Figura 57

## IV

alfabetos juncavam cidades e as criaturas alucinadas pela acumulação  
dos imagens que circulavam livremente cada um podia emitir  
fonemas quisesse e criar imagens quisesse o que numa  
selva escorregadia e e as criaturas traziam alfabetos colados à  
pele eram uns dos outros leitura e eu vivia letra muito  
pequena e outro lado encontrava-me constantemente os outros e um  
marcámos encontro num hotel de ilustrações e corredores eu  
perguntava mas já falava abriam-se portas que para mais maiúsculas  
e vazios aliás não estava ninguém e por outro eu sabia que  
havia imagens e comecei a e descobri uma série de graus tinha  
tanta pressa imagens lançava-me pelas linhas baixo e voava pela  
e atravessava a correr capítulo de anagramas uma de anfiguris já não  
voltar não sei porquê mudez tomara posse e as páginas ocupavam  
todo formato possível única coisa podia interessar ao estado legibilidade  
não sei dizer é uma espécie de estamos vogando em várias  
atravessando imagens estou vogando língua fora sacode-me o  
dos corpos que aspiram legível respiro anáforas vagueio escritas eles  
desejam imprimir meu corpo é já sintoma de ser possível em outro  
estado em esferas a actividade é intensa e a ilegibilidade  
um círculo de círculos outro lado do visível por milhões de  
palavras de serem formuladas é que resultam as consequências  
o escrito deslizar das durante muito tempo perguntei  
mais abrir os olhos ter medo ou abrir olhos do que ter e então o  
legível o outro lado da e os alfabetos florescia tornavam-se tão  
frondosos e corpos naufragavam nas imagens florestas de papel juncavam  
cidades e entravam pelas dentro e ficavam penduradas língua e as  
criaturas alucinadas pela acumulação das que circulavam livremente  
carregadas tinta e pelas ensurdecedoras as criaturas traziam os  
colados aos dedos e o visível tende ao não sei dizer melhor  
prensas desposam as formas meu corpo no seu de ladrar morder  
trincar agarrar pelas goelas escorrer sacudir caudas chapinhar no  
no seu desejo de rosar uivar de grandes abrirem fenda em folhas  
desejo de arfar bater pulsações e tudo treme estala e  
tudo sai seus lugares o ar movido pelo remoinho da as letras saem de  
corpos é já um de ser possível não pergunte a ilegibilidade  
permanece

Fonte: Hatherly (1970)

No texto “Notas para uma teoria do poema-ensaio”, Ana Hatherly discute do ponto de vista linguístico a função da subtração segundo a teoria do silêncio-ausência-omissão - já discutida também sob este e outros focos por autores como Chomsky, Freud, Wolfgang Iser, Wittgenstein, Husserl, entre outros. Do ponto de vista linguístico, Ana Hatherly mobiliza Chomsky<sup>18</sup> para opor as ideias de negação e oposição: segundo ele, a primeira seria apenas uma

18. Linguista norte-americano responsável pelo desenvolvimento de uma das maiores correntes teóricas da linguística da atualidade: o gerativismo. As estruturas mobilizadas na explicação de Ana Hatherly, dentro da teoria gerativista, são: a estrutura profunda: “it encodes the basic thematic relations in the

transformação na estrutura de superfície, enquanto a segunda, como processo fundamental, seria uma transformação na estrutura profunda da língua. Ela aponta ainda que “para Chomsky, a repetição constitui uma das nossas expectativas básicas: esperamos sempre o semelhante, não o diferente. A omissão é o que vem contrariar essa expectativa. O termo ausente produz surpresa” (2001, p. 329) uma vez que a subtração elimina a repetição de estruturas previstas.

É a partir dessa surpresa instaurada pelas lacunas que, retomando a proposta lúdica dos textos experimentais portugueses, a interação entre enunciado e enunciatário é desencadeada: uma vez que as lacunas rompem com a continuidade do texto e acentuam a ausência duma ligação esperada pela posição sintática e por sua regência. A subtração de palavras no texto (o silêncio) funciona, então, como um convite ao enunciatário para participar de sua re-elaboração através do preenchimento dessas lacunas.

As variações V, VII e VIII, embora operem também pela subtração e tenham esse caráter convidativo das demais, elas se diferem das precedentes por sua subtração se dar sob um tipo diferente de programa. Enquanto as variações II, III e IV ocorrem pela eliminação sistemática de palavras pré-determinadas por sua função (palavras-chaves e verbos) ou posição sintática (terceira palavra em cada grupo de cinco), a subtração nas variações V, VI e VIII, segundo o seu programa, se dá em relação às outras variações. Eis como se mobiliza o que é discutido dentro do texto integral quando este diz que “a legibilidade se dá pelo outro lado da imagem”: as últimas variações são a imagem negativa das primeiras, ou seja, são somente as palavras-chaves, os verbos e as terceiras palavras em cada grupo de cinco. Do ponto de vista retórico, é importante ressaltar que a subtração ainda ocorre em relação ao texto original, do qual se excluem as palavras, mas agora há também uma relação com as outras variações, uma vez que o critério de subtração é excluir as palavras de modo que o produto seja o inverso (negativo) de cada uma das variações precedentes.

---

sentence as determined by the argument structure of the predicate.” (HAEGEMAN, 1994, p. 296); e a estrutura de superfície: “the s-structure representation accounts for the surface ordering of the constituents.” (HAEGEMAN, 1994, p. 297)





Fonte: Hatherly (1970)

Mas se este livro opera apenas segundo o processo de subtração, por que ele está incluído em um livro que se chama *Anagramático*? Explicando por meio do próprio capítulo: no texto integral, o narrador do texto parte da leitura de sons, imagens e adquire uma segunda forma de leitura, uma leitura de páginas: ou seja, deve-se ler o livro por meio de suas páginas (enquanto unidade de grandeza mínima). Somando-se à essa explicação, pode-se considerar, segundo o princípio anagramático, o livro inteiro como um tipo de anagrama visual (regido pelo princípio e não pela figura retórica) em que o endograma é o texto integral e cada uma das variações, por serem repetições (ainda que com diversas subtrações) que contém os traços de evocação (mesmas palavras, nos mesmos lugares) são os exogramas.

Considerando-se, portanto, *Meta-leitura* (texto integral e variações) como uma unidade textual única e o texto integral como seu endograma, percebe-se que há uma variação na intensidade do capítulo, uma vez que as primeiras três variações, ao eliminar apenas algumas palavras, têm suas estruturas sintáticas ainda atuantes na delimitação das possibilidades de preenchimento das lacunas; enquanto as três últimas variações, por contarem com a presença somente de palavras (chaves, verbos e terceira a cada grupo de cinco), não apresentam estruturas que delimitem o preenchimento das lacunas. Desta forma, considera-se que o texto passa da extensidade (pouca convocação do enunciatário), devido à menor complexidade de preenchimento das lacunas, para a intensidade, devido à maior quantidade de lacunas e à menor quantidade de indicações sintáticas para o preenchimento destas.

Por fim, conclui-se que *Meta-leitura* se constrói como meta-leitura em dois níveis: em relação ao texto integral, pelo tema do texto ser a aquisição de uma forma leitura; e em relação às variações, por sua leitura em conjunto ser proposta dentro do texto integral; - ou seja, *Meta-leitura* fala sobre meta-leitura e se estabelece como meta-leitura.

### 3.5. Anagramático

Após a análise de cada um dos capítulos que compõem *Anagramático* pode-se falar do livro como um todo. Pensando no modo de atuação de *A Maldade Semântica*, *Detergência Morosa*, *Leonorana* e *Meta-leitura* pode-se compreender a unidade do livro, para além das mobilizações da figura retórica que dá nome a ele. O primeiro contato que se tem com a obra é através de *A Maldade Semântica*, cuja função de manifesto, estabelece os diálogos da obra tanto com o que crítica - a poesia tradicional (sentimental) portuguesa- quanto com o que a define - o barroco e a celeradez da desconstrução da linguagem -. O tom zombeteiro do capítulo que, assim como mencionado nas análises, tem a função (além de criticar) de provocar o enunciatário para leitura da obra, é mantido em *A Detergência Morosa*, mas com outra função.

O segundo capítulo do livro além de corroborar com o manifesto dentro de *Anagramático*, no sentido de exemplificar os tipos de experiências e investigações da linguagem que podem ser feitas segundo a proposta da “maldade semântica”, exerce também a função delimitada pelo conceito que dá nome ao capítulo: a detergência. Como uma maneira de limpar o gosto e o olhar do enunciatário, as experiências de *A Detergência Morosa* têm foco somente nas estruturas linguísticas, ou seja, não se desenvolvem com foco num determinado conteúdo, uma vez que buscam apenas habituar o enunciatário a olhar para o texto e procurar outras lógicas para sua estrutura. Tal função dentro do livro é fundamental para a leitura dos últimos dois capítulos.

*Leonorana* é o capítulo de atualização da proposta do livro. Nele, todas as experiências feitas em *A Detergência Morosa* ganham um caráter sério de exploração poética, uma vez que as experiências são realizadas como formas de variação em cima de um mote. Operando segundo a subversão da linguagem, as variações feitas neste capítulo trabalham também com o plano do conteúdo do mote, de modo que a complexificação do texto exige uma leitura mais atenta por parte do enunciatário, que precisa agora, além de encontrar a lógica estrutural do texto, ver como ela contribui com a significação do poema.

Por fim, *Meta-leitura*, além de atualizar também a proposta do livro ao operar pela subversão da linguagem e mobilizar o princípio anagramático, traz à conclusão do livro uma nova proposta para leituras futuras, leituras imagéticas - como as das próximas obras (plásticas, mas não somente) criadas pela autora.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentou-se neste trabalho: uma chave de leitura para obras experimentais, com foco na leitura de *Anagramático*; a teoria mobilizada para a análise do livro; e as análises propriamente ditas. Resta ainda comentar um pouco mais profundamente as relações estabelecidas entre o livro e os aspectos comentados na chave de leitura.

A *Maldade Semântica* é o capítulo do livro que mais cria diálogos extratextuais e o único que permite, por meio das críticas que faz, o estabelecimento de relações diretas entre o contexto de produção e o objeto produzido. Como visto na análise, o manifesto de Ana Hatherly instaura no livro uma crítica direta à poesia tradicional e aos críticos da Poesia Experimental, de modo a retomar as questões discutidas sobre o “marasmo” cultural de Portugal, cuja crítica e a sociedade estavam acostumadas somente ao cânone estabelecido – da poesia sentimental, de fácil consumo – e que ao se depararem com algo novo posicionaram-se de duas maneiras: se chocaram, mas se recusaram a tentar compreender a proposta do que estava sendo feito; ou somente criticaram a nova produção, tentando abafá-la e desqualificá-la “por ter caído do ninho”.

O primeiro capítulo de *Anagramático*, para além de toda a crítica, traz os conceitos que delimitam a proposta (o programa) do livro. “O/ A FILÓSOFO/A CERLERAD O/A introduz de forma explícita, no programa, a subversão da linguagem como forma de subversão das estruturas ideológicas e psicológicas da sociedade através dos desdobramentos dados a proposta de escrita de Sade. Dentro da obra, isso se reflete na desconstrução do discurso logicamente estruturado e em sua rearticulação na forma de um discurso linguisticamente estruturado, no sentido de: estruturado conforme uma dada proposta de exploração de um nível linguístico. De modo apenas ilustrativo, pode-se citar: o poema “o pensador da cunha”, como exemplo de exploração do nível sintático; a variação “XXIII” como exemplo de exploração do nível morfológico; “Cantata para a maldade semântica” como exemplo do nível fonológico e fonético; o capítulo *Meta-Leitura* como exemplo de exploração espacial; e, por fim, as variações do 3º desenvolvimento de *Leonorana* como exemplo de exploração da escrita.

Assim como definido em “TEXTO PARA GÊNESE DO EROS FRENÉTICO”, o estilo de *Anagramático* é barroco e é provinda dele que a exploração visual é atualizada pelas experiências nos textos. As variações do 7º Desenvolvimento de *Leonorana*, embora sejam as que mais claramente se anunciam como barrocas ao se apresentarem como labirintos cúbicos, não são as únicas representantes da recuperação do movimento. A presença da operação de detergência (de inspiração barroca, conforme apontou Ana Hatherly), por exemplo, pode ser

percebida ao longo de todo livro por meio das quebras de expectativa do enunciatário conforme a apresentação visual dos textos.

É desse modo que as teorias que fundamentam o experimentalismo português vão mostrando seus desdobramentos: a linguística e estruturalismo do modo mencionado acima (exploração dos níveis); e as teorias da forma, da publicidade e da caligrafia, juntamente à proposta barroca, desdobrando principalmente os níveis de explorações da escrita. Dentre a diversidade de poemas apresentados por *Anagramático*, tem-se, por exemplo, a exploração do espaço gráfico da folha desde o alinhamento dos poemas até a quebra das letras. Daí as vantagens analíticas de se mobilizar a retórica e a grafemática para analisar como essas explorações contribuem no estabelecimento do pacto lúdico e na estruturação do poema como uma obra aberta.

As múltiplas quebras sintáticas, as subtrações resultantes em espaços gráficos negativos, as diferenças de traço, de fontes, de tamanho e de alinhamentos, além de disponibilizarem as opções de escolha para leitura do texto, convocam o enunciatário para fazê-la constantemente. Associando-se a visualidade às explorações linguísticas, tem-se as estruturas poéticas que, se não construídas por meio dos processos fundamentais da retórica, são, menos, bem explicadas por eles. Por meio dessas estruturas, conforme se dizia, o enunciatário é convocado constantemente para o texto: seja para escolher um percurso de leitura, seja para completar as lacunas do texto, ou ainda apenas pela forma como o texto se apresenta a ele.

A semiótica tensiva, ao utilizar o conceito de “sensível”, une o sensível – relativo aos afetos – ao sensorial, visando explicar os efeitos gerados pelo texto. Em *Anagramático*, o sensorial é mobilizado a todo tempo: seja pela sonoridade dos poemas ou pela sua apresentação visual, mas, principalmente devido a atuação do princípio anagramático no texto. Os anagramas concentrados ou difusos e o princípio anagramático aplicado à diversas grandezas (letras, sons, palavras, etc.) são responsáveis pela constante reiteração sensível (sensorial), que atribui aos textos o efeito ora de intensidade, ora de extensidade.



## REFERÊNCIAS

- AGUILAR, G. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- BARROS, D. L. P. de. *Teoria Semiótica do Texto*. Ática: São Paulo, 2007.
- CAMPOS, A de. CAMPOS, H de. PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950- 1960*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- CELESTINO, D. A. de. *Semiótica da poesia: estudo de poemas de Paulo Henriques Britto*. 2009. 126 fls. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- COVAS, M. J. M. I. G. *Depois de Orpheu (1916-1935)*. 2015. 190 fls. Tese (Doutorado em Línguas, Literaturas e Culturas) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2015.
- ECO, U. *Obra aberta*. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Tratado Geral de Semiótica*. 5.ed. São Paulo, 2014.
- FIORIN, J. L. *Figuras de retórica*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2014. v. 1.
- FRANCO, A. C. *Notas para a compreensão do Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Licorne, 2012.
- GREIMAS, A. COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. 2a Edição. São Paulo: Contexto, 2013.
- GOMES, M. dos P. *Outrora Agora - Relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*. São Paulo: Educ, 1993.
- GRUPO  $\mu$ . *Retórica Geral*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Rhétorique générale*. Paris: Larousse, 1970.
- HAEGEMAN, L. *Introduction to Government and Binding Theory*. Oxford: Blackwell, 1994.
- HATHERLY, A. *A Casa das Musas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A Experiência do Prodígio: bases teóricas e antologia de textos- visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.
- \_\_\_\_\_. *O Espaço Crítico - do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Editorial Caminho, 1979. Edição 30/79.
- \_\_\_\_\_. *Um Calculador de Improbabilidades*. Coimbra: Quimera Editores,

2001.

HATHERLY, A. MELO e Castro, E. M. de. *PO-EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

HENRIQUES, J. L. *A poesia no neo-realismo português – Primeiras manifestações e “Novo Cancioneiro”*. 2010. 231 fls. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura e de Cultura Especialidade em Estudos Portugueses) – Departamento de Literaturas Românicas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HOUAISS, A. **Grande Dicionário Houaiss**. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/>>. Acesso em 19 ago. 2019.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. 22.ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

KLOSSOWSKI, P. *Sade, Meu Próximo: precedido de o filósofo celerado*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LOPES, E. O Projeto Saussuriano de Semiologia da Poesia. In: \_\_\_\_\_. *A Identidade e a Diferença*. São Paulo: Edusp, 1997.

\_\_\_\_\_. Cláudio, o artesão. In: *Metamorfoses: a poesia de Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: Editora UNESP, Fundação, 1997.

MARGATO, I. *Notas Sobre o Neo-Realismo português: um desejo de transformação. Via Atlântica*. v. 13. São Paulo: USP. p. 43-56. 2008

MELO E CASTRO, E. M. *Da poesia concreta à poesia visual. O Eixo e a Roda*. v. 13. Minas Gerais: UFMG. p. 155-157, 2006.

\_\_\_\_\_. *A proposição 2.01: Poesia experimental*. Lisboa: Ulisseia, 1965.

MONTEIRO, M. do R.; PIMENTEL, M. do R. (Org). *Leonorama - Volume de Homenagem à Ana Hatherly*. Lisboa: Edições Colibri. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010.

MONTEIRO, R. Entrevista a Ernesto M. de Melo e Castro. In: TORRES, R. *Poesia experimental Portuguesa Cadernos e Catálogos: Enquadramento teórico e contexto crítico da PO-EX*. 2008. v. 1. p. 128 - 142. Disponível em: [https://www.po-ex.net/pdfs/ebook1\\_poex.pdf](https://www.po-ex.net/pdfs/ebook1_poex.pdf). Acesso em 25 out. 2018.

\_\_\_\_\_. Poesia concreta portuguesa- ruptura ou continuidade? In: TORRES, R. *Poesia experimental Portuguesa Cadernos e Catálogos: Enquadramento teórico e contexto crítico da PO-EX*. 2008. v. 1. p. 38 - 42. Disponível em: [https://www.po-ex.net/pdfs/ebook1\\_poex.pdf](https://www.po-ex.net/pdfs/ebook1_poex.pdf). Acesso em 25 out. 2018.

\_\_\_\_\_. Sobre a recepção da PO.EX. In: TORRES, R. *Poesia experimental Portuguesa Cadernos e Catálogos: Enquadramento teórico e contexto crítico da PO-EX*. 2008. v. 1. p. 20 - 30. Disponível em: [https://www.po-ex.net/pdfs/ebook1\\_poex.pdf](https://www.po-ex.net/pdfs/ebook1_poex.pdf). Acesso em 25 out. 2018.

PAIXÃO, A.; ESTEVES, J.M. *Les mains intelligentes de Ana Hatherly*. Plural Pluriel: Revue des cultures de langue portugaise. n. 16, 2017. Disponível em: <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/issue/view/12>. Acesso em 25 out. 2018.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEIGNOT, G. *Amusements philologiques, ou Variétés en tous genres*. ed. 3. Dijon: 1842. p.560. Disponível em: <<https://archive.org/details/amusementsphilo00philgoog/page/n45>>. Acesso em 30 ago. 2019.

PIETROFORTE, A. V. S. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2013.

\_\_\_\_\_. *Semiótica Visual - os percursos do olhar*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2015. v.1.

\_\_\_\_\_. A significação na poesia sonora. In: LOPES, I., SOUZA, P. M. org. *Estudos Semióticos do Plano da Expressão*. São Paulo: FFLCH-USP, 2018.

PONDIAN, J. di F. *A forma da palavra: poesia visual sânscrita, grega e latina*. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral). 2011. 286 fls. – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PONDIAN, J. di F. *Gramática da poesia escrita: figuras retóricas*. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral). 2016. 313 fls. – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

REIS, P.; TORRES, R. Introdução. In: TORRES, R. *Poesia experimental Portuguesa Cadernos e Catálogos: Enquadramento teórico e contexto crítico da PO-EX*. 2008. v. 1. p. 1 - 7. Disponível em: [https://www.po-ex.net/pdfs/ebook1\\_poex.pdf](https://www.po-ex.net/pdfs/ebook1_poex.pdf). Acesso em 25 out. 2018.

RIBEIRO, E. Concretismo: experiência(s) de “intercodificação”. In: TORRES, R. *Poesia experimental Portuguesa Cadernos e Catálogos: Enquadramento teórico e contexto crítico da PO-EX*. 2008. v. 1. p. 31 - 37. Disponível em: [https://www.po-ex.net/pdfs/ebook1\\_poex.pdf](https://www.po-ex.net/pdfs/ebook1_poex.pdf). Acesso em 25 out. 2018.

\_\_\_\_\_. E. M. de Melo e Castro: experiências poéticas com Corpos Radiantes. In: TORRES, R. *Poesia experimental Portuguesa Cadernos e Catálogos: Enquadramento teórico e contexto crítico da PO-EX*. 2008. v. 1. p. 97 - 115. Disponível em: [https://www.po-ex.net/pdfs/ebook1\\_poex.pdf](https://www.po-ex.net/pdfs/ebook1_poex.pdf). Acesso em 25 out. 2018.

SARAIVA, M. de F. A. P. M. *O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário Cesariny de Vasconcelos*. Tese (Doutorado em Literatura) 1986. 729 fls. Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1986.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. 28.ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SISCAR, M. A. A poesia a dois passos (sobre os Anagramas, Ferdinand de Saussure). *ALFA: Revista de Linguística*, v. 41, 1997. p.169-186. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/107748>>.

STAROBINSKI, J. *Les mots sous les mots - Les anagrammes de Ferdinand Saussure*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

TORRANO, J. *Teogonia: a Origem dos Deuses. Estudo e tradução*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

TORRES, R. Camões Transformado e Re-Montado: O Caso de Herberto Helder. In: \_\_\_\_\_. *Poesia experimental Portuguesa Cadernos e Catálogos: Enquadramento teórico e contexto crítico da PO-EX*. 2008. v. 1. p. 90 - 96. Disponível em: [https://www.po-ex.net/pdfs/ebook1\\_poex.pdf](https://www.po-ex.net/pdfs/ebook1_poex.pdf). Acesso em 25 out. 2018.

\_\_\_\_\_. Poetics and Politics of the Portuguese Experimental Poetry. In: \_\_\_\_\_. *Poesia experimental Portuguesa Cadernos e Catálogos: Enquadramento teórico e contexto crítico da PO-EX*. 2008. v. 1. p. 9 - 19. Disponível em: [https://www.po-ex.net/pdfs/ebook1\\_poex.pdf](https://www.po-ex.net/pdfs/ebook1_poex.pdf). Acesso em 25 out. 2018.

\_\_\_\_\_. Transposição e variação na poesia gráfica e espacial de Salette Tavares. In: \_\_\_\_\_. *Poesia experimental Portuguesa Cadernos e Catálogos: Enquadramento teórico e contexto crítico da PO-EX*. 2008. v. 1. p. 43 - 67. Disponível em: [https://www.po-ex.net/pdfs/ebook1\\_poex.pdf](https://www.po-ex.net/pdfs/ebook1_poex.pdf). Acesso em 25 out. 2018.

VIANA, R. L. Oscilações de relaxação e suas aplicações – I. In: *Revista Brasileira de Ensino de Física*, v. 33, n. 3, 3304, 2011. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/262587229\\_Relaxation\\_oscillations\\_and\\_their\\_applications\\_-I](https://www.researchgate.net/publication/262587229_Relaxation_oscillations_and_their_applications_-I)>. Acesso em 03 out. 2019.

ZILBERBERG, C. *Razão e Poética do Sentido*. São Paulo: Edusp, 2006.

Sem autor. **O que é anagrama?**. Brasil Escola. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/matematica/o-que-e-anagrama.htm>>. Acesso em 5 set. 2019.



	<p>ração de: Herberto Helder, António Aragão, António Ramos Rosa, E. M. de Melo e Castro, Salette Tavares, António Barahona da Fonseca — e uma secção antológica tendente a informar quanto a uma tradição experimental</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— Contactos internacionais com experimentalistas brasileiros, ingleses, escoceses, italianos e franceses.</li> <li>— Referências críticas a Poesia Experimental e a obras de E. M. de Melo e Castro na revista «Les Lettres» n.º 32 e 33.</li> <li>— Referência à Poesia Experimental e a obras de Melo e Castro e Herberto Helder em «T.L.S.» — 3-9-64 no número especial «The Changing Guard-2». (A tradução desta nota foi publicada no «Jornal de Letras e Artes» em 7-10-64)</li> <li>— A revista de vanguarda «Linea Sud» de Nápoles inclui <i>Poesia Experimental-1</i> numa lista de 6 publicações europeias de vanguarda, que recomenda.</li> <li>— Convite e participação na «Primeira Exposição Internacional de Poesia Concreta, Fonética e Cinética» realizada em Cambridge em Novembro de 1964, organizada por Mike Weaver e em que participaram 62 Poetas de 13 países, além da reunião de 31 revistas experimentais de todo o mundo.</li> <li>— Adesão à Posição-I do movimento internacional, ESPACIALISMO, original de Pierre Garnier, juntamente com poetas experimentais de 14 países. (Alemanha, Áustria, Inglaterra, Bélgica, Brasil, Escócia, Finlândia, França, Holanda, Japão, Portugal, Suíça, Checoslováquia, Estados Unidos da América) — Vide «Les Lettres» n.º 32.</li> </ul> <p>1965 — Exposição VISOPOEMAS na Galeria Divulgação em Lisboa, inaugurada em 2/1/65, com colaboração de António Aragão, E. M. Melo e Castro, Salette Tavares, Herberto Helder, Barahona da Fonseca.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— Concerto e Audição Pictórica, no âmbito de Visopoemas, em 7-1-65, organizado com a colaboração dos músicos Jorge Peixinho e Mário Falcão.</li> <li>— Publicação deste suplemento especial do «Jornal do Fundão».</li> </ul> <p>— Exposição de <i>Orfotonias</i> — Trabalhos colectivos de António Aragão e E. M. de Melo e Castro na Galeria III — Lisboa.</p> <p>— E. M. de Melo e Castro — publicação na colecção</p>	<p>Cadernos de Hoje — Travessa do Fala-Só, n.º 15-2.º Esq.-B, Lisboa</p>
--	--	--

	POESIA E ENSAIO do volume de estudos seguido de uma compilação de textos informativos «A Proposição 2.01 — Poesia Experimental».	Ulisseia — Lisboa
1966	— Exposição de Poemas Cinéticos (E. M. de Melo e Castro) na Galeria III em Lisboa e na Galeria Riquelme em Paris.	
1967	— Publicação de OPERAÇÃO-1 e OPERAÇÃO-2, em cujo lançamento na Galeria Quadrante, em Lisboa, se realizou a CONFERÊNCIA OBJECTO com introdução de José Augusto França e participação de Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, José Alberto Marques e Jorge Peixinho. — Exposição «ANAGRAMAS» de Ana Hatherly na Galeria Quadrante.	
1968	— Exposição OPERAÇÃO-1 e 2 na Galeria Alvarez, Porto.	
1969	— Publicação de <i>Hidra-2</i> , com lançamento na Galeria Quadrante e realização de uma exposição bibliográfica de Poesia Experimental Portuguesa. Esta exposição pode dizer-se que marca o fim da FASE POLÉMICA, que portanto se estendeu de 1962 a 1969.	

Resumindo, podemos hoje historicamente afirmar que os sucessos decisivos da Poesia Experimental Portuguesa são os seguintes:

- a) Publicação de IDEOGRAMAS
- b) Publicação de POESIA EXPERIMENTAL-1
- c) Exposição VISOPOEMAS e CONCERTO E AUDIÇÃO PICTÓRICA
- d) Suplemento do «Jornal do Fundão» — POESIA EXPERIMENTAL
- e) Publicação de: «A PROPOSIÇÃO 2.01 — POESIA EXPERIMENTAL»
- f) Publicação de POESIA EXPERIMENTAL-2
- g) Publicação de OPERAÇÃO-1 e OPERAÇÃO-2
- h) Publicação de HIDRA-2

## ANEXO 2 – Poema “Ovo” de Símiās de Rodes

Κωπίλας  
 τῆ τόδ' ἄτριον νέον  
 πρόφρων δὲ θυμῷ δέξο δὴ γὰρ ἀγνῆς  
 τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμῆς ἔκιξε κᾶρυξ  
 ἄνωγε δ' ἐκ μέτρον μονοβάμοις με τὸν πάροισ' ἀέξειν  
 θοῶς δ' ὑπερθευ ὠκὺ λέχριον φέρων νεῦμα ποδῶν σποράδων πίφανσκειν  
 θοαῖς ἴσ' αἰόλαις νεβροῖς κῶλ' ἀλλάιστων, ὀρσιπόδων ἐλάφων τέκεσσι  
 κᾶτ' ὠκα βοᾶς ἀκοᾶν μεθέπων ὄγ' ἄφαρ λάσιον νιφοβόλων ἀν' ὀρέων ἔσσηται ἄγκος  
 ταῖς δὴ δαίμων κλυτὸς ἴσα θοοῦσιν ὁδὸν > δονέων ποσὶ πολύπλοκα μεθίει μέτρα μολπᾶς.  
 ῥίμφα πετρόκοιτον ἐκλιπῶν ὄρουσ' εἰνάν, ματρὸς πλαγκτὸν μαιόμενος βαλιᾶς ἐλέων τέκος  
 βλαχῆ δ' οἴων πολυβότων ἀν' ὀρέων νομὸν ἔβαν τανυσφύρων τ' <ἀν' > ἄντρα Νυμφᾶν  
 ταί τ' ἀμβρότω πόθῳ φίλας ματρὸς ῥώοντ' αἶψα μεθ' ἡμερόεντα μαζόν,  
 ἔχρει θεῶν τὰν παναίολον Πιερίδων μονόδοιπον αὐδάν,  
 ἀριθμὸν εἰς ἄκραν δεκάδ' ἐχίνων κόσμον νέμοντα ῥυθμῶν,  
 φύλ' ἐς βροτῶν ὑπὸ φίλας ἐλὼν πτεροῦσι ματρὸς,  
 λίγαιά νιν κάμ' ἀμφὶ ματρὸς ὠδὶς  
 Δωρίας ἀηδόνοσ'  
 ματέρος

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



ANEXO 3 – “Tábua de Comutação de Autiot”

*The Cabala*  
*Table 2: The Right Table of the Commutations.*

א	ב	ג	ד	ה	ו	ז	ח	ט	י	כ	ל	מ	נ	ס	ע	פ	צ	ק	ר	ש	ה
ב	ג	ד	ה	ו	ז	ח	ט	י	כ	ל	מ	נ	ס	ע	פ	צ	ק	ר	ש	ה	א
ג	ד	ה	ו	ז	ח	ט	י	כ	ל	מ	נ	ס	ע	פ	צ	ק	ר	ש	ה	א	ב
ד	ה	ו	ז	ח	ט	י	כ	ל	מ	נ	ס	ע	פ	צ	ק	ר	ש	ה	א	ב	ג
ה	ו	ז	ח	ט	י	כ	ל	מ	נ	ס	ע	פ	צ	ק	ר	ש	ה	א	ב	ג	ד
ו	ז	ח	ט	י	כ	ל	מ	נ	ס	ע	פ	צ	ק	ר	ש	ה	א	ב	ג	ד	ה
ז	ח	ט	י	כ	ל	מ	נ	ס	ע	פ	צ	ק	ר	ש	ה	א	ב	ג	ד	ה	ו
ח	ט	י	כ	ל	מ	נ	ס	ע	פ	צ	ק	ר	ש	ה	א	ב	ג	ד	ה	ו	ז
ט	י	כ	ל	מ	נ	ס	ע	פ	צ	ק	ר	ש	ה	א	ב	ג	ד	ה	ו	ז	ח
י	כ	ל	מ	נ	ס	ע	פ	צ	ק	ר	ש	ה	א	ב	ג	ד	ה	ו	ז	ח	ט
כ	ל	מ	נ	ס	ע	פ	צ	ק	ר	ש	ה	א	ב	ג	ד	ה	ו	ז	ח	ט	י
ל	מ	נ	ס	ע	פ	צ	ק	ר	ש	ה	א	ב	ג	ד	ה	ו	ז	ח	ט	י	כ
מ	נ	ס	ע	פ	צ	ק	ר	ש	ה	א	ב	ג	ד	ה	ו	ז	ח	ט	י	כ	ל
נ	ס	ע	פ	צ	ק	ר	ש	ה	א	ב	ג	ד	ה	ו	ז	ח	ט	י	כ	ל	מ
ס	ע	פ	צ	ק	ר	ש	ה	א	ב	ג	ד	ה	ו	ז	ח	ט	י	כ	ל	מ	נ
ע	פ	צ	ק	ר	ש	ה	א	ב	ג	ד	ה	ו	ז	ח	ט	י	כ	ל	מ	נ	ס
פ	צ	ק	ר	ש	ה	א	ב	ג	ד	ה	ו	ז	ח	ט	י	כ	ל	מ	נ	ס	ע
צ	ק	ר	ש	ה	א	ב	ג	ד	ה	ו	ז	ח	ט	י	כ	ל	מ	נ	ס	ע	פ
ק	ר	ש	ה	א	ב	ג	ד	ה	ו	ז	ח	ט	י	כ	ל	מ	נ	ס	ע	פ	צ
ר	ש	ה	א	ב	ג	ד	ה	ו	ז	ח	ט	י	כ	ל	מ	נ	ס	ע	פ	צ	ק
ש	ה	א	ב	ג	ד	ה	ו	ז	ח	ט	י	כ	ל	מ	נ	ס	ע	פ	צ	ק	ר
ה	א	ב	ג	ד	ה	ו	ז	ח	ט	י	כ	ל	מ	נ	ס	ע	פ	צ	ק	ר	ש

**EROS FRENÉTICO**

Na noite absolutamente não se via nada na terra  
e no céu nem um só satélite.

As máquinas dormiam.

Suas bocas caladas exalavam o cheiro acre do  
combustível muito quieto aguardando as próximas  
violentas combustões.

As máquinas repousavam suas válvulas escuras e os  
lubrificantes cumpriam seu trabalho lento de estarem  
ali nos interstícios da matéria sinóvia escorregadia  
macia e totalmente aderente.

Eles estavam sentados em cadeiras e apoiavam seus  
braços sobre o tampo da mesa placa de madeira que  
assentava na extrema fragilidade das suas quatro  
patas provisórias.

Eles estavam sentados em cadeiras placas de madeira  
assentando em igualmente provisórias patas que singularmente  
davam origem a uma excrescência vertical e  
rendilhada uma espécie de cauda aberta rígida que  
aqui se chamava singularmente costas.

Sobre o tampo da mesa eles apoiavam seus braços  
mutação provisória das barbatanas peitorais que  
tendo talvez passado pela fase da membrana alar eram  
agora obsoletos meios de locomoção.

Suas pernas poisavam sobre o chão provisórias patas  
muito bem arrumadas junto das patas das cadeiras e  
o todo formava um curioso engenho de dezasseis  
patas assentando na terra onde se não via nada porque  
a noite estava absolutamente sem satélites e as  
galáxias digo as gala áxias estavam todas com suas  
cabeças escondidas debaixo das asas.

Todas as máquinas estavam dormindo o que é o mesmo  
que dizer que estavam em seu ser aparente em seu  
estar entretanto enquanto a entropia esperava  
lambendo o focinho.

Eles estavam ali sentados em frente um do outro  
e no silêncio dos xilemas do tampo da mesa alimentavam

a provisória vida dos seus corpos aparentes cuja particularidade trágica consiste em não lhes ser possível ocupar simultaneamente o mesmo espaço. Seus corpos mecanicamente equivaliam os satélites que certamente percorriam o espaço. Seus motores internos tinham ali sido colocados com o fim específico de darem notícia do que encontrassem em sua trajetória no tempo espacial nunca esquecendo que interesse significa distância.

O seu interesse era avaliar a distância que separa todos os corpos e todas as coisas umas das outras de modo que o espaço deixando de ser o incomensurável pudesse tornar-se mensuravelmente fasto para as interessadas trocas gasosas digo frenéticas etimologicamente espirituais ou etéreas.

Eles estavam ali sentados em frente um do outro e suas trocas gásosas se cumpriam regularmente.

Digo freneticamente.

Porque era de noite e como o processo da fotossíntese estava suspenso em todos os organismos vegetais havia sobre a terra uma exalação acre de dióxido de carbono de todas as máquinas em seu trabalho nocturno de repouso da luz.

Eles cumpriam seu ciclo evolutivo seu ciclo do carbono que se acumulava brilhantemente negro nas camadas mais fundas da terra onde as florestas agora esperam o momento de voltarem à superfície em forma de chama e renovarem seu ciclo evolutivo gráfico e frenético.

Eles estavam ali aparentemente sentados em frente um do outro e seus corações trabalhavam bem.

Seus ventres estremeciam regularmente aos movimentos peristálticos das suas digestões e os seus milhares

de células abriam e fechavam suas ignoradas bocas.

Seu sangue percorria o mapa das veias sem nenhum engano e tudo se passava absolutamente de uma forma nocturna em que não se via nada.

Eles estavam ali como dois corpos porções delimitadas de matéria frenética sentados em frente um do outro e entre eles estava só a noite sob forma de espaço

onde não se via absolutamente nada enquanto a entropia sacudia uma pata.

Eles estavam ali absolutamente suspensos de seus corpos distintos na noite demasiado indistinta das formas acabadas prontas para a consumação do fim único absoluto da indistinção do espaço onde a entropia é um animal incompleto a que falta tudo o que está para ser no oceano das partículas negativas de toda a criação provisória.

Estavam em frente um do outro.

Sobre a mesa apoiavam seus braços.

Estendem agora suas mãos que se tocam e sente-se uma pausa brusca no movimento da circulação da noite.

Alguma coisa se suspende instante para logo iniciar um movimento rápido uma aceleração de válvulas de combustíveis uma aceleração de bocas ingurgitadas um entumescimento de fibras um tremor de membranas.

Suas mãos agora juntas apertam-se convulsas seus peitos se aproximam suas bocas entreabertas projectam-se ao encontro do beijo em sua escuridão húmida.

Seus corpos vão-se enleando  
a mesa cai sobre o flanco.

Suas patas voltam-se emaranhadas nas patas das cadeiras emaranhadas nas patas provisórias dos corpos caídos sobre o flanco enquanto ressoa o trabalho nocturno das ondas do oceano material correndo para a praia de nunca haver limite para a voracidade de dois corpos quererem ocupar o mesmo espaço dentro da máquina do corpo do outro onde tudo é noite e as línguas se confundem e os braços e as pernas confundidos sobre o flanco escancarado dos corpos freneticamente esquecidos da entropia que se prepara para abrir a boca e dar uma gargalhada enorme quando os corpos se encontram julgando perder a propriedade mágica da coesão da matéria na vertigem de entrarem no turbilhão do espaço totalmente ocupado pelo hálito acre dos ilimites da grande máquina da noite.

Eles estão ali caídos sobre a terra sacudidos  
pelo estertor do encontro e enquanto seus corpos  
se confundem por dentro freneticamente devorando  
dentro de cada um o espaço escuro da noite de vivermos  
separados

Ergue-se a noite do seu leito de não se ver  
absolutamente nada e de repente acordam todas as  
máquinas e nesse instante

Eles estavam ali sentados apoiando seus braços  
sobre o tampo da mesa

E eles estavam ali em frente um do outro  
no silêncio da sua morte  
ocupando diferentes espaços

ANEXO 5 – Variação II de *Leonorana*

## VARIAÇÃO II

quando leonor pela manhã estava nua  
acorda e sente essa verdura irmã da  
formosura das fontes e da verdura  
estende o pé e pisa o chão descalça  
e treme de verdura pela formosura da  
manhã primeiro jacto da fonte da verdura  
seu pé descalço treme de frio como tremem  
as faces da verdura abrindo suas bocas  
à aragem fria da manhã segura como a  
fonte segura da verdura da aurora e nua  
como leonor fremente pela verdura e tão  
formosa como a fonte que irrompe de  
súbito como o dia estende o pé descalço  
para fora do leito da fundura da noite  
em que dormem as fontes a verdura a  
formosura e leonor insegura ergue-se a  
caminho pela verdura e na verdura colhe  
formosura vai para a fonte nua