

POESIA MODERNA E DISSOLUÇÃO

*... ce jeu évanescent de clair-obscur d'une
matérialité en dissolution ...*

C. BUCI-GLUCKSMANN

*riverrun, past Eve and Adam's, from swerve
of shore to bend of bay, brings us by a com-
modius vicus of recirculation back to Howth
Castle and Environs. ... Til thousandsthee.
Lps. The keys to. Given! A way a lone a last
a loved a long the*

JAMES JOYCE

À natureza ambígua e equívoca da modernidade literária corresponde habitualmente uma metalinguagem marcada por alguns equívocos e ambiguidades. O seu terreno mais fértil é sem dúvida o de conceitos como os de «moderno», «modernismo» e «modernista», a que recentemente se associaram os de «pós-modernidade», «pós-moderno», «pós-modernismo» e «pós-modernista». Que sentido poderá ter para nós o primeiro termo da expressão «modernismo e pós-modernismo»¹, de que o segundo parece sustentar-se de forma cronoparasitária? E em que consistem estas figuras sem contorno, «moderno» e «pós-moderno», expoentes máximos de uma deriva historiográfica condenada à síncope denominativa? Questões problemáticas, a que só é possível responder interrogando-as, e que não é possível interrogar senão do interior da sua própria esfera histórico-conceptual.

Foi Jorge de Sena quem determinou com rigor suficiente os parâmetros e níveis semânticos de «modernidade», «moderno», «modernismo», «modernista», «vanguarda» e «vanguardista»². Para o autor de *Dialécticas da Literatura*, o conceito de «modernismo» reveste-se de um carácter dúplice, recobre

¹ O presente trabalho constitui a reelaboração textual de uma conferência proferida no âmbito do ciclo «Caminhos da Linguagem e da Imaginação — Modernismo e Pós-modernismo» (coord. de Fernando Guimarães), Porto, Casa de Serralves, 7-28 de Abril de 1988.

² Cf. *Do Conceito de Modernidade na Poesia Portuguesa Contemporânea* (1971), in *Dialécticas Aplicadas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1978; *Para um Balanço do Século XX — Poesia Europeia e Outra*, in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1977; *Ensaio de uma Tipologia Literária*, in *id.*; *Sobre o Modernismo*, pref. a *Poesia do Século XX (De Thomas Hardy a C. V. Cattaneo)*, Porto, Inova, 1978; *Sobre o Modernismo*, in *Da Poesia Portuguesa*, Lisboa, Ática, 1959; e *Antigos e Modernos*, in «Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e de Teoria Literária» (dir. de João José Cochofet), [Lisboa], Iniciativas Editoriais, 1977, vol. I.

dois grandes níveis de sentido: o *histórico-literário* e o *estético-categorial*. No primeiro nível, «modernismo» constitui uma designação de movimentos ou escolas de coordenadas espaço-temporais definidas. Por exemplo: em Portugal, refere-se ao movimento de *Orpheu* (e também se considera um «segundo modernismo» em relação à *presença*); em Espanha, liga-se à geração de 98; e, em França, coincide com a vaga vanguardista. Ora o termo condensa duas atitudes formais em princípio inconciliáveis: a atitude *pós-simbolista*, que dá continuidade ao decadentismo-simbolismo e ao esteticismo dos finais do século XIX, nela se distinguindo, entre outros, Valéry, Antonio Machado, Gide, Claudel, Cavafy, Rilke, T. S. Eliot, Yeats, Mário de Sá-Carneiro ou Pessoa ortónimo (mas também um Régio do «segundo modernismo»), e a atitude *vanguardista*, essa «ponta de lança» que, do futurismo ao dadaísmo, recusa radicalmente a tradição e promove uma prática semioclasta.

Quanto ao segundo nível, o conceito, de aplicação meramente adjectiva, encerra um valor trans-histórico, uma vez que releva de uma «tipologia literária» estabelecida por «descrição fenomenológica». O «modernista» opõe-se ao «academicista» — e não ao «clássico», ao «barroco», ou ao «romântico». Enquanto o «modernista» desempenha a função de uma subversão *estética*, o «academicista» exerce a função *ética* da preservação de todo um conjunto de valores dominantes. Daí a oposição «modernista» *versus* «academicista» se inscrever no plano da «situação ético-estética»³. Neste contexto, um Júlio Dantas, poeta do século XX, habitante do tempo histórico da modernidade, é não um modernista mas um academicista, no que aliás foi consagrado pelo célebre manifesto de Almada Negreiros; e um Camões, poeta do século XVI, é obviamente um modernista, como o são Petrarca, Góngora, Donne, Shakespeare, Goethe, Baudelaire ou Eça de Queirós. E assim por diante, até aos nossos dias, que nos propiciam inúmeros exemplos de vizinhança temporal, à margem de atributos sucessórios ou sucessivos, entre modernistas e academicistas.

Hoje o termo «moderno» vive um destino pródigo sem remissão. O seu valor semântico confunde-se em última instância com o de «contemporâneo», ou com o de «coetâneo»: circula levemente no fraseado cronológico, dissipa-se do seu sentido essencial que o *passant sois moderne* de Baudelaire configurava. Ao «moderno» nada se opõe — a não ser o crónico «antigo» das velhas e novas querelas. Ele está sempre na moda, mas com a particularidade de ele mesmo não estaria sempre na sua moda, mas com a particularidade de ele mesmo não passar de um *efeito*, o *lado moda de um modo de ser*: moderno. O «moderno» é o que passa, pura passagem do passar, que nunca será reconhecido pelo nome fora do tempo da sua manifestação; mas é também o que permanece, de metamorfose em metamorfose, como iminência e fulguração do *instante* na passagem dispersiva de cadeias de formas e figuras⁴. «Moderno» é o que

³ *Ensaio de uma Tipologia Literária*, in *op. cit.*, pp. 37-38.

⁴ Cf. BAUDELAIRE: «Trata-se [...] de retirar da moda o que ela possa conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. [...] A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável» (*Le Peintre de la Vie Moderne* (1863), in *Oeuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1968, p. 553).

Sobre as relações entre o «instante» e a poesia, cf. LOURENÇO, Eduardo — *Tempo e Poesia*, Porto, Inova, 1974, pp. 39 e ss.

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

aparece e parece — o que desaparece. Enfim, «moderno» é o que não é — o centro dissoluto de uma contradição estrutural e estruturante que transmite à história futura um problema de designação: a designação da modernidade e da variável «pós-modernidade», com todos os seus derivados.

De qualquer maneira, importa salientar que o «moderno», em sentido muito estrito, tem uma presença quase inteiramente anódina no curso histórico. Como indica Jorge de Sena, o «moderno» é «aquele cujo radicalismo estético põe em causa apenas a utilização dos dados culturais, sem alterar fundamentalmente a visão da literatura», enquanto o «modernista» representa «toda uma *situação estética*» que «criticamente põe em causa, para fins estéticos, os dados da consciência, da sensibilidade e da cultura»⁵. Todos somos (ou fomos) modernos, mas nem todos somos (ou fomos) modernistas: sujeitos activos e reactivos da transgressão estética, da deslocação de estruturas e de uma constante reformulação de modelos.

Este tipo de sujeito atingiu no nosso século uma consciência crítica ou crise de consciência de tal modo aguda que em certos casos foi gerador de uma representação-limite: a «vanguarda». «Vanguarda», ainda de acordo com Jorge de Sena, «é propor-se alguém uma superação» do «tempo em que se vive», o tempo sincrónico da «modernidade»⁶. Sabe-se que a vanguarda é a *frente*, militar, literária ou artística, uma força avançada que parte de uma ruptura e de um impulso poderoso em direcção ao «futuro» e ao «excesso», lá onde a negação e a negatividade procuram um sentido positivo e fundador duplamente radical. A ela deve a modernidade esta fórmula brilhante de Octavio Paz: «A modernidade é uma separação. [...] Fiel à sua origem, é uma ruptura contínua, um incessante separar-se de si mesma»⁷. Ruptura intermitente no interior de uma imensa continuidade descontínua, a vanguarda transporta consigo o vírus da sua autodestruição quando o *corte fracturante* se constitui *modelo e convenção* para hostes de discípulos que aplicadamente assimilam e impõem todo um catecismo de «transgressões» ético-estéticas⁸. Nesse caso, regressamos claramente à atitude academicista, e devemos distinguir «vanguarda» como instituição gregária, protocolar e ritual, mesmo folclórica, de «vanguarda» como função interina cuja missão se resume a um simples *gesto* de refração poético-estética, a uma prática significante de subversão e perversão anteriores a qualquer articulado legislativo. Distingamos a miragem da *imagem em movimento*.

Vias de dissolução

Só parcialmente coincidindo com as vanguardas históricas do primeiro quartel do século XX e com as neovanguardas posteriores à segunda Grande

⁵ *Ensaio de uma Tipologia Literária*, in *op. cit.*, p. 37.

⁶ *Do Conceito de Modernidade na Poesia Portuguesa Contemporânea*, in *op. cit.*, p. 409.

⁷ *Los Hijos del Limo — Del Romanticismo a la Vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 51.

⁸ Cf. PAZ, Octavio — *El Ocaso de la Vanguardia*, in *id.*; ORTEGA y GASSET — *El Ocaso de las Revoluciones* (1923), in *El Tema de Nuestro Tiempo*, Madrid, Revista de Occidente/ Alianza Editorial, 1981; DEXEUS, Victoria Combalá — *El Descrédito de las Vanguardias*, in AA. VV. — *El Descrédito de las Vanguardias*, Barcelona, Editorial Blume, 1980.

Guerra, esta dinâmica é movida por uma exasperação estética da atitude modernista, que antes do mais se traduz na recusa dos convencionalismos tradicionais, antepassados ou contemporâneos, do princípio da representação (*mimesis*) e do universo discursivo dominante (categorias, hierarquias, etc.), em benefício da libertação e autonomização da arte, da determinação do significado pelo *significante*, do lúdico e do transgressivo, da «arte como combate de formas»⁹. A sua estratégia mais radical centra-se no núcleo de uma incandescência: a transmutação constante da matéria linguística, com uma finalidade desintegradora no campo das matrizes da representação. Experimentação das formas, imaginação do signo e remotivação da linguagem compõem uma espécie de *epistemologia poética da dissolução*, articulada — ou desarticulada — em duas grandes vias: a *via sintáctico-semântica*, que procede à reformulação radical da organização lógico-sintagmática do discurso e da correlação semiótica *significante/significado*; e a *via morfológica*, com incidência directa nas formas unilineares do *significante linguístico*¹⁰.

A via sintáctico-semântica, radicada na gramática da *sugestão* e na vocação de «*syntaxier*» de um Mallarmé, sem deixar de aderir à descontinuidade discursiva de um Rimbaud, envolve a concorrência de duas linhas de acção:

1. A linha de libertação das formas relativamente às suas funções posicionais na ordem do discurso, que terá os seus limites, por um lado, nas *paroliberti* de Marinetti, exactamente quando os manifestos futuristas proclamam a «destruição da sintaxe», a «imaginação sem fios» e as «palavras em liberdade»¹¹, e, por outro, na corrente de *poesia visual* que, partindo modernamente do Mallarmé de *Un Coup de Dés jamais n'Abolira le Hasard*, e atravessando textos de Apollinaire, Ezra Pound, James Joyce e E. E. Cummings, terá as suas expressões mais elaboradas no concretismo brasileiro e no experimentalismo português dos anos 50-60, em que Haroldo de Campos e E. M. de Melo e Castro, respectivamente, lideram um processo de rejeição da «sintaxe discursiva»¹², de modo tal que «as palavras, destituídas dos ingredientes normais do discurso sintáctico», adquirem «uma projecção no espaço da página abrindo-se num esforço que as esvazia de todos os prévios significados e significações»¹³.

2. A linha de pesquisa de uma relação analógica entre *significante* e *significado* por intermédio da clivagem dinâmica dos dois planos, num permanente *jogo sémico* em sede, por um lado, das experiências interseccionistas

⁹ Expressão de ZÉRAFFA, Michel — *Pré-avant-gardes et Avant-gardes: le Tournant Français au XX^e Siècle*, in AA. VV. — *Les Années Folles, les Mouvements Avant-gardistes Européens/The Roaring Twenties: the Avant-garde Movements in Europe*, Otava, University of Ottawa Press, 1981, p. 10.

¹⁰ Cf. GENETTE, Gérard — «Langage Poétique, Poétique du Langage», in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 147-148.

¹¹ Sobretudo no manifesto *Destruição da Sintaxe/Imaginação sem Fios/Palavras em Liberdade* (1913).

¹² Cf. AA. VV. — *Teoria da Poesia Concreta/Textos Críticos e Manifestos/1950-1960*, São Paulo, Liv. Duas Cidades, 1975, p. 122 e *passim*.

¹³ HATHERLY, Ana; CASTRO, E. M. de Melo e — *PO-EX/Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes, 1981, p. 145 e *passim*.

e surrealistas, e, por outro, das práticas imagistas e metaforistas. Com o interseccionismo e o surrealismo, o significante é apesar de tudo literal, e o efeito poético-figural deriva de associações inesperadas de «planos» ou «realidades distantes» numa mesma superfície sintagmática. A «intersecção de planos» pessoana ou a «imagem-faixa» bretoniana operam a dissolução das estruturas lógico-semânticas não mediante mecanismos de ruptura da unidade sígnica mas pelo recurso a uma sintaxe de conexão analógica de unidades sígnicas em princípio incongruentes, segundo esquemas que cedo se tornam modelos automáticos de previsibilidade semiótica. Não serão de resto muito diversas as trajectórias do imagismo e do metaforismo, que entre nós um Camilo Pessanha e um Eugénio de Andrade conduziram às mais apuradas realizações e que uma abundante produção epigonal reduziu à esfera de um «metaforocentrismo» sob cujo regime os procedimentos tropológicos da metáfora recorrente atingiram elevados níveis de hipercodificação retórica. A deflagração do signo já não resulta de um efeito de mobilidade dos significantes, de sucessivos choques entre cadeias semióticas, mas tão-só de um circuito fechado em que o sentido, à força de dar voltas, ou por simples ligação directa, afrouxa sensivelmente e ocupa o lugar de uma fixação cristalizante. Neste círculo vicioso termina o percurso da dissolução: a dissolução como instabilidade dissolve-se a si mesma como *re-solução* de uma nova estabilidade das formas, e o código de segundo grau incorpora a inscrição de uma sistemática do reversível, o fantasma do *corpo 1*. O sujeito da leitura perde completamente o contacto com o *terceiro termo*, o termo-fronteira de passagem ao infinito do sentido e do desejo.

Por seu turno, a via morfológica contesta liminarmente a base de recursos linguístico-formais: as matrizes unilineares representadas pelos significantes saussureanos, que suportam toda a possibilidade de sentido e a que todo o sentido regressa. O poeta vanguardista elege-as para terreno de aplicação e experimentação a partir do momento em que delas retira a percepção de uma congénita força convencional, semântica, moral e ideológica. Daí o programa-limite: não basta *experimentar* as formas do conteúdo, nem sequer as suas correlações semióticas; impõe-se *experimentar as formas da expressão* como única *maneira radical* de prosseguir o «combate das formas» e a libertação definitiva da linguagem poética. Programa no limite, é certo: a «libertação definitiva» revela-se o ponto de arranque de uma morte da linguagem, uma experiência da metamorfose do significante no *insignificante*, exemplo extremo do *aboli bibelot d'inanité sonore* mallarmeano e da *gloria del niente* barroca.

Uma retórica periférica

É nos níveis elementares do significante que ocorre o processo de dissolução mais radical, essencialmente comparável ao da decomposição de uma molécula e ao da desintegração do átomo. Desintegração atómica da palavra: desfiguração, refiguração e transfiguração, magia da anamorfose e da metamorfose, esplendor da paródia, retórica do metaplasmo e do neologismo, do anagrama e do paragrama, da homofonia e da homonímia, da colagem e da derivação paronomástica e sintagmática, das composições heteróclitas por

justaposição e por aglutinação, do *mot-valise* e das fusões poliglóticas. Não se trata de uma dissolução sem lei ou exterior a uma codificação retórica. O sujeito da dissolução inscreve-se no centro de uma retórica periférica: a retórica do significante, ou *retórica anfigúrica*, proscribida dos sistemas de tipo clássico mas favorecida pelas mais agudas e engenhosas exaltações de tipo barroco. Por isso este processo *de vanguarda* precede largamente a modernidade histórica, que apenas o intensificou até ao limite dos possíveis, dadas as condições teóricas de que pôde dispor¹⁴.

Contam-se entre os seus momentos de progressão decisivos: as famosas experiências paródico-macarrónicas dos goliardos, na Idade Média, e as de Tifi Odasi (*La Macharonea*, 1490) e de Merlino Coccaio (*Baldus*, 1517, e *La Moschea*, 1521), no Renascimento italiano, com repercussões em Portugal num Gil Vicente e na *Macarronea Latino-Portuguesa*, inserida no *Palito Métrico* (1746) de António Duarte Ferrão; a teratologia verbal de François Rabelais, através de deformações, hibridismos e invenções lexicais que fixariam, segundo Étienne Souriau, «modelos perpetuamente imitados»¹⁵; e, finalmente, na literatura inglesa, as ficções de Laurence Sterne, com o romance humorístico *The Life & Opinions of Tristram Shandy* (1759-1767), e de Lewis Carroll, que se notabilizou, com *Through the Looking-Glass* (1871), criando «do outro lado do espelho» o chamado *portmanteau word*, ou *mot-valise*, sintetizador de dois paradigmas semânticos distintos numa só unidade lexical extrínseca às categorizações da língua¹⁶.

O fascínio pela dimensão estética do significante representa um dos traços mais característicos da modernidade, que os poetas decadentistas-simbolistas assumiram como *ficção do signo*, mas também como *fissão* instauradora do babelismo do nosso tempo. A sobrevalorização das figuras aliterantes e paronomásticas é sobredeterminada por um «estilo da decadência» que persegue «alucinações bizarras» numa ânsia de exprimir «ideias novas» com «formas novas» e «palavras nunca ouvidas», de acordo com a formulação de Théophile Gautier, em 1868, a propósito de *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire. Este projecto de decomposição verbal será reafirmado, em 1886, por Anatole Baju: «A desejos novos correspondem ideias novas, subtis e matizadas ao infinito. Daí a necessidade de criar vocábulos estranhos para exprimir uma tal complexidade de sentimentos e de sensações fisiológicas»¹⁷. A partir daqui, e após

¹⁴ Cf. CARLOS, Luís Adriano — *Jorge de Sena e a Escrita dos Limites/Análise das Estruturas Paragramáticas* nos «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómene», Tese de Mestrado policopiada, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1986, pp. 24-72.

¹⁵ *Sur l'Esthétique des Mots et des Langages Forgés*, «Revue d'Esthétique», 18, 1, Paris, 1965, p. 41. Cf. sobretudo o cap. IX de *Pantagruel* (1532) de Rabelais.

¹⁶ Cf. CARLOS, Luís Adriano — *Op. cit.*, pp. 32-33, 40 e 111-113. Sobre o *mot-valise*, ver ainda: KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine — *L'Image dans l'Image*, «Revue d'Esthétique», 1-2, Paris, 1979, p. 202; DELEUZE, Gilles — *Logique du Sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 62; GRUPO M — *Rhétorique Générale*, Paris, Seuil, 1982, p. 56; e GUIRAUD, Pierre — *Les Jeux de Mots*, Paris, P. U. F., 1979, p. 66.

¹⁷ «Le Décadent Littéraire et Artistique», 1, Paris, 10 de Abril de 1886; ed. ut.: trad. bras., in TELES, Gilberto Mendonça — *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro* (Antologia de manifestos), Petrópolis, Vozes, 1983, p. 57.

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

Jean Moréas ter proclamado no manifesto simbolista, do mesmo ano, a pesquisa de «vocábulos impolutos»¹⁸, a problemática da *palavra rara* (neologismo, arcaísmo) atingirá proporções exorbitantes, ao ponto de Paul Adam trazer a lume, pouco tempo depois, sob o pseudónimo de Jacques Plowert, um glossário de iniciação à leitura interpretativa dos termos herméticos¹⁹. Em Portugal, os efeitos deste processo serão notórios no Eugénio de Castro de *Oaristos* (1890) e no epigonismo nefelibata, que nos proporcionarão estranhos corpos lexicais como, por exemplo, «crucesignatos», «coclear», «queimor», «ascior».

Por um aparente paradoxo, foi a deriva decadentista-simbolista, e não o contexto das vanguardas, que, através de Ângelo de Lima, integrou no modernismo de *Orpheu* o processo de dissolução dos significantes. A convergência da perturbação mental e da bizarría estética no autor de «Edd'ora Addio... — Mía Soave...» engendra efeitos textuais em que o significante da loucura é loucura do significante, falta e vertigem, síncope e derramamento de sentido²⁰. Se o carácter insólito de vocábulos e associações internas ainda conserva ressonâncias decadentistas-simbolistas — que por essa altura o alemão Christian Morgenstern rentabilizava numa invenção poética de «línguas» sem precedentes —, a verdade é que já prefigura a pulsão onírica de um curso expressional que Jorge de Sena consideraria «traído» pelo próprio modernismo²¹, porquanto iria conhecer desenvolvimentos ulteriores que nem o Pessoa da *Chuva Oblíqua* nem o Álvaro de Campos mais ousado souberam imaginar. E se Ângelo de Lima representou para os seus «amigos d'Orpheu» uma prática inconsciente e difusa do interseccionismo canónico, de ordem sintáctico-semântica, o certo é que realizaria, numa solidão estética de que o movimento jamais teria consciência crítica, a antecipação magnífica de um *interseccionismo morfológico* a que o irlandês James Joyce daria expressão monumental sobretudo em *Finnegans Wake* (1939).

¹⁸ *Le Symbolisme*, «Le Figaro», Paris, 18 de Setembro de 1886; ed. ut.: *id.*, p. 64.

Data igualmente de 1886 a criação do *instrumentismo* verbal, que valoriza os efeitos poéticos das estruturas fónicas, o simbolismo sonoro e a musicalidade, com a 2.ª edição do *Traité du Verbe* de René Ghil.

¹⁹ *Petit Glossaire pour Servir à l'Intelligence des Auteurs Décadents et Symbolistes*, Paris, Vanier, 1888.

²⁰ Cf. CARLOS, Luís Adriano — *Op. cit.*, pp. 43-44, e *Entre duas Efemérides: Evocação de Ângelo de Lima*, «Crítério», 1, Série Nova, Porto, Maio de 1987, pp. 8-9; e GUIMARÃES, Fernando — *Acerca da Poesia de Ângelo de Lima*, pref. a *Poesias Completas* de Ângelo de Lima, Porto, Inova, 1971.

²¹ Posf. a *Metamorfozes* seguidas de *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena*, Lisboa, Moraes, 1963, p. 133. É sabido que Ângelo de Lima interessou aos modernistas de *Orpheu* menos pelos aspectos românticos e decadentistas-simbolistas da sua poesia do que por uma certa sintonização com as frequências paullistas e interseccionistas que o seu discurso obsidiante e fragmentário permitia entrever. Mas foi precisamente esse *menos* o que afinal mais pesou na sedimentação de um grande equívoco histórico. De Ângelo de Lima diria mais tarde Fernando Pessoa: «não sendo nosso, todavia se tornou nosso» (*Nós os de «Orpheu», «Sudoeste»*, 3, Lisboa, Novembro de 1935; ed. ut.: PESSOA, Fernando — *Páginas de Doutrina Estética* (sel., pref. e notas de Jorge de Sena), Lisboa, Inquérito, 1947, p. 212).

Muito diverso é o exemplo das vanguardas europeias contemporâneas de *Orpheu*, particularmente preocupadas com a desagregação do significante. Marinetti, ao orientar o futurismo num sentido sintáctico-semântico, reserva contudo no seu plano de intenções teoréticas algum espaço para a máquina morfológica da expressão. Depois de sobre esta matéria — se exceptuarmos a abolição de determinadas partes do discurso — ter mantido total silêncio, tanto em *Fundação e Manifesto do Futurismo* (1909) como no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* (1912), anuncia e promove, com *Destruição da Sintaxe/Imaginação sem Fios/Palavras em Liberdade* (1913), a instauração de uma «ortografia livre e expressiva» ou «nova ortografia» complementar da libertação sintáctica das palavras por acção de mecanismos de deformação-remodelação formal, isto é, de uma retórica do metaplasmo: «a nossa ebriedade lírica deve livremente deformar, remodelar as palavras, cortando-as, aumentando-as, reforçando-lhes o centro ou a extremidade, aumentando ou diminuindo o número de vogais e de consoantes»²². Também Apollinaire não ultrapassa o plano das intenções quando emite em Paris o «manifesto-síntese» do cubismo e do futurismo, *A Antitradição Futurista* (1913), onde aproxima as fórmulas «palavras em liberdade» e «invenção de palavras», repudia os «Léxicos» constituídos e encena a exaltação do «Trampolim lírico das línguas»²³.

Só na versão russa do futurismo, o cubofuturismo, encontramos uma concretização original e engenhosa do projecto. Nils Ake Nilsson considera mesmo que «o contributo mais original do futurismo russo à vanguarda europeia é provavelmente [...] a sua experimentação com poemas sonoros, a sua 'linguagem transracional' ('zäumnyi iazyk'), uma linguagem que era para ser compreendida com a intuição, mais do que com a razão»²⁴. No célebre manifesto de 1912 *Uma Bofetada no Gosto do Público*, Maiakovsky, Khlebnikov, D. Burliuk e Alexandr Kruchênik reivindicam quatro «direitos» dos poetas, entre os quais o de «ampliar o volume do vocabulário com palavras arbitrarias e derivadas» e o de «odiar sem remissão a língua que existiu antes de nós»²⁵. Mas é Khlebnikov quem institui a «soberania do significante»²⁶ e investe seriamente no nível atómico da palavra. A sua «escrita sonora», aliterativa e sinestésica, relewa da concepção do «som» como «nome elementar» da língua: tendo a linguagem sido desenvolvida a partir de «algumas unidades fundamentais do alfabeto», o poeta deve fundar a demanda da «língua universal», ou «língua do futuro», numa combinação livre dos sons²⁷. Essa língua

²² In AA. VV. — *Antologia do Futurismo Italiano/Manifestos e Poemas* (introd. de José Mendes Ferreira), trad. port., Lisboa, Vega, 1979, p. 134.

²³ In *id.*, pp. 136-139.

²⁴ *The Roaring Parnassus: Art and Revolution in Russia*, in AA. VV. — *Les Années Folles...*, *op. cit.*, p. 44.

²⁵ In TELES, Gilberto Mendonça — *Op. cit.*, p. 127. Terceiro e quarto «direitos», estritamente de ordem ética: «repelir com horror da própria frente altaneira a coroa daquela glória barata que fabricastes com as escovas de banho» e «estar fortes sobre o escolho da palavra 'nós', num mar de assobios e de indignações» (*id.*, p. 128).

²⁶ TODOROV, Tzvetan — *O Número, a Lera, a Palavra*, in *Poética da Prosa*, trad. port., Lisboa, Edições 70, 1979, p. 204.

²⁷ KHLEBNIKOV, Vélimir — *Livre des Préceptes-II* (trad. fr.), «Poétique», 2, Paris, 1970, pp. 239 e 248.

mítico-poética será o *zaum'*, espaço seminal da «verbocriação», linguagem «ritmada e musical a meio caminho dos vocalismos infantis e da glossolalia mística»²⁸.

Numa direcção ainda mais radical, temos o «grande espectáculo do desastre», da «decomposição» e do «nada» protagonizado pelos dadaístas, sobretudo em França e na Alemanha. O projecto de Tristan Tzara, que podemos resumir na frase «*desordenar o sentido*»²⁹, expande-se através de inúmeras proposições teóricas e amplifica-se nas várias técnicas formais do movimento: a «colagem», o «poema visual», o «poema simultâneo» e o «poema fonético». Interessa-nos o «poema fonético». Criado por Hugo Ball e cultivado por Tzara, Hans Arp, Raoul Hausmann e Kurt Schwitters, entre outros, explora livremente sons e ritmos da linguagem, sem qualquer intenção de sentido global. Eis um depoimento significativo de Ball: «Inventei um novo género de versos, versos sem palavras ou poemas fonéticos, em que o balanceamento das vogais é calculado e distribuído apenas segundo o valor do começo da série fónica»³⁰. Na prática — v. g. os casos de Hausmann e Schwitters —, o «poema fonético» resulta de meras repetições de sons compondo uma *notação do insignificante combinatório* que aspira a transformar-se em «partitura musical»³¹.

Já foi dito que a seguir ao dilúvio de Dada veio o surrealismo. Com efeito, este movimento estético recupera a totalidade do significante e as estruturas formais do discurso. A sua revolução é semântica — e não morfológica, nem sintáctica *stricto sensu*. Todavia, André Breton, no texto tardio *Do Surrealismo em suas Obras Vivas* (1953), reclama para si uma tradição moderna que parte de Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé e Lewis Carroll, e que prossegue por «tentativas» como as «palavras em liberdade» do futurismo, as aniquilações dadaístas, «a actividade de ‘jogos de palavras’ mais ou menos ligada à ‘cabala fonética’ ou ‘linguagem dos pássaros’» de Jean-Pierre Brisset, Raymond Roussel, Marcel Duchamp e Robert Desnos, e ainda «o desencadear de uma ‘revolução da palavra’ (James Joyce, E. E. Cummings, Henri Michaux) que não podia deixar de levar ao ‘letrismo’»³². O aparecimento tardio destas considerações nos textos teóricos de Breton faz transparecer um interesse mínimo — ou quase nulo — da ortodoxia surrealista pela libertação morfológica da linguagem poética, que ficaria a cargo de dissidentes e heterodoxos como Desnos (na esteira de Alfred Jarry e de Max Jacob) ou Michaux, Michel Leiris, Prévert, Artaud e Queneau. Aliás, se focarmos o caso português, de posicionamento histórico tardio ou diferido, verificaremos escassas manifestações pontuais desta problemática:

²⁸ PRIGENT, Catherine — Introd. a *La Création Verbale*, trad. fr., Paris, Christian Bougois Editeur, 1980, p. 9.

²⁹ TZARA, Tristan — *Dada/Manifeste sur l'Amour Faible et l'Amour Amer*, in *Sept Manifestes Dada/Lampisteries*, Paris, Ed. Jean-Jacques Pauvert, 1978, p. 60.

³⁰ *A Fuga do Tempo*, in AA. VV. — *Dada/Antologia Bilingue de Textos Teóricos e Poemas* (org., trad. e pref. de Teolinda Gersão), Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1983, p. 64.

³¹ Cf. GERSÃO, Teolinda — Pref. a *id.*, p. 38, e, em especial, os «poemas fonéticos» de Hausmann e de Schwitters, pp. 129 e 150-151, respectivamente.

³² In BRETON, André — *Manifestos do Surrealismo*, trad. por., Lisboa, Moraes, 1979, pp. 349-350.

a obsessão de António Maria Lisboa pelas «palavras mágicas» e pelos jogos de «Cabala Fonética»³³; as invenções lexicais de Mário Cesariny de Vasconcelos nos poemas «Ditirambo», «O Al Mirantexugo» e «A Cabeça de Alcaifaz/(Sismo)», iniludivelmente marcadas por uma função cripto-interventiva³⁴; e o ludismo verbal de raiz satírica com que Alexandre O'Neill percorre um imenso labirinto de homonímias, trocadilhos, anagramas, deformações e intersecções à maneira do *mot-valise*³⁵.

Porém, as considerações tardias de Breton não são de todo inocentes, na medida em que visam obter efeitos de correcção retroactiva num domínio subitamente valorizado pelas produções de Joyce e pelo recém-criado movimento letrista. Era recente a edição integral de *Finnegans Wake* (1939), que tivera discreta divulgação por fragmentos sucessivos entre 1924 e 1938, período coincidente com o ciclo histórico do surrealismo. De *Ulysses* (1922) a *Finnegans Wake*, Joyce dera viva voz ao inconsciente da linguagem, invadira o espaço onírico de um modo hipersurrealista e administrara magistralmente o valor acrescentado de uma inesgotável economia de dissoluções verbais e textuais: efeitos homonímicos e onomatopaicos, deformações e compressões, lapsos significativos e neologismos, composições a partir do grego e fusões de pelo menos dezassete línguas. Um «verdadeiro alquimista do léxico»³⁶, que soubera, como ninguém, «fundir o dicionário moderno, convertê-lo em plasma proteico e reinstaurar a 'génese e a mutação da linguagem'»³⁷.

Quanto ao letrismo, surgira oficialmente em 1947, na mesma cidade de Paris, e o seu criador, o romeno — como Tzara — Isidore Isou, a par de Maurice Lemaitre, Gabriel Pomerand, Bernard Lecomte, etc., passara um público atestado de óbito aos surrealistas, que não teriam «mais nada a dizer»³⁸. Isou autoproclamara-se «o último destruidor»³⁹ e anunciara uma «poesia das *letras*, novo

³³ *Poesia de António Maria Lisboa*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1977, p. 91.

³⁴ O primeiro poema pertence a *Pena Capital*, Lisboa, Contraponto, 1957, e os restantes, a *Alguns Mitos Maiores Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor* (1958), in *Poesia/1944-1955*, Lisboa, Delfos, s. d. [1968]. São de salientar, entre outros, os seguintes significantes: «maresperantototémico», «lâbioquímia», «ársgríma», «Faz sismo», «caifascismo», «caifazcismação», «sufixismar».

³⁵ Sobretudo em *Poemas com Endereço*, Lisboa, Moraes, 1962, e *Feira Cabisbaixa*, Lisboa, Ulisseia, 1965.

³⁶ CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de — *Panorama de Finnegans Wake*, São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 22.

³⁷ CAMPBELL, Joseph; ROBINSON, Henry Morton — *Introdução a um Assunto Estranho*, cit. por *id.*, p. 107.

³⁸ *Document*, «*Front de la Jeunesse*», 10, Paris, 1956, transcr. por CURTAY, Jean-Paul — *La Poésie Lettriste*, Paris, Seghers, 1974, p. 326. São abundantes as referências negativas a Breton e ao surrealismo. Data de 1946 a declaração: «A poesia surrealista já morreu [...]» (*Principes Poétiques et Musicaux du Mouvement Lettriste*, «La Dictature Lettriste», Paris, 1946, transcr. por *id.*, p. 312). Uma das primeiras manifestações públicas dos letristas, em 8 de Janeiro de 1946, foi marcada por um confronto verbal violento entre Pomerand e Isou, por um lado, e Michel Leiris, por outro (cf. *id.*, pp. 13-14).

³⁹ *Introduction à une Nouvelle Poésie et à une Nouvelle Musique*, Paris, Gallimard, 1947, p. 38.

elemento aparecido depois de dois mil anos de poesia-em-palavras»⁴⁰, fundada numa atitude radicalmente antilexical que captasse as «infra-realidades» através de «letras», gritos, ruídos e outras entidades mínimas de um lirismo pré-verbal combinatório. No fundo, o «período do Alfabeto» vivia ainda o milenar objectivo mítico, intensificado por Khlebnikov, da criação de uma «língua fonética» universal: «Trata-se de fazer da poesia uma linguagem sintética. O alfabeto é uma linguagem que exprime tudo ao mesmo tempo. [...] O letrista deve criar uma língua numa letra. No alfabeto encontra-se o elemento original da poesia, que é o Verbo»⁴¹. O «poema letrista», as «sinfonias vocais», a «*opéra lettrique*», a «notação hipergráfica», o «lirismo infinitesimal» (ou «afonismo», ou «a-letrismo», recitação muda, inscrição do inaudível) e o «poliautomatismo» seriam os géneros mediadores da metamorfose da «nova poesia» numa «nova música»⁴². Compreende-se pois a observação de Breton («... que não podia deixar de levar ao 'letrismo'»), numa altura em que Isou preparava o terreno para o florescimento de uma segunda geração letrista, provocado no dealbar da década de 60 por Roland Sabatier, François Poyet, Jean-Paul Curtay, Antoine Grimaud e Pierre Juvet, reunidos em torno da divisa isouiana e hiperbarroca «concretizar o silêncio; escrever os nada»⁴³.

O nulo e o infinito

Assiste-se nos primeiros anos de 60 ao aparecimento da mais preciosa pérola do anfigurismo: *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena*, de Jorge de Sena, que estão para *Finnegans Wake* tal como uma miniatura lírica está para um colosso romanesco⁴⁴. A primeira leitura dos sonetos é inevitavelmente a leitura do não-sentido: «Dentífona apriuna a veste iguana». Não podendo ser outra coisa senão uma leitura de tipo impressionista, suscita em nós a impressão de que quase todas as palavras resultam de uma invenção lexical arbitrária apenas regulada por dispositivos de carácter musical. Mas a série poemática pressupõe códigos de leitura mais elaborados e complexos, em função do conhecimento-reconhecimento de uma tradição periférica subjacente e de um trabalho de análise que determine os seus modos específicos de funcionamento textual.

Jorge de Sena não se limita a operar a síntese intertextual da referida tradição. Ao invés, procura a síntese dialéctica de dois limites, de duas tradições fundamentais: a do lisível e a do ilisível, a do código e a do anticódigo (isto é: do código do anticódigo), a de uma atitude clássica e a de uma atitude barroca conduzidas ao extremo da expressão num equilíbrio tenso de macro- e micro-estruturas formais e temáticas. O número de palavras geradas por invenção

⁴⁰ CURTAY, Jean-Paul — *Op. cit.*, p. 19.

⁴¹ ISOU, Isidore — *Introduction...*, *op. cit.*, p. 58.

⁴² Cf. *id.*, pp. 197-257.

⁴³ *Le Manifeste de la Poésie Lettriste* (1942), in *id.*, p. 17.

⁴⁴ Escritos no Brasil em 1961 e publicados em 1962 na revista dos concretistas brasileiros *Invenção*, 2, São Paulo, 2.º trimestre, os sonetos teriam edição portuguesa em 1963, coroando o conjunto de poemas de significativo título *Metamorfozes* (*op. cit.*).

absoluta é mínimo (oposto a um grau máximo de ilusão): as 255 unidades significantes distribuem-se por formas correntes, nomes próprios ou epítetos ligados a figuras mitológicas, palavras raras e arcaísmos, conectores sintácticos e configurações semi-reconhecíveis, portadoras de morfemas e de fragmentos verbais da língua portuguesa e de línguas clássicas como o latim, o grego e o sânscrito. A circulação do sentido depende de um processo associativo gradual aos níveis fémico, fonemático, morfemático, lexical, sintáctico e discursivo, segundo esquemas distributivos e integrativos. Assim, o sujeito da leitura deve converter-se em sujeito-objecto de uma intensa anamorfose-metamorfose da linguagem e circular muito para além do plano de superfície das unidades isoladas, de encontro a uma dinâmica profunda de escalas de níveis semióticos, desde os infralinguísticos, como o simbolismo sonoro, até aos translinguísticos, como as associações paradigmáticas e sintagmáticas (a estrutura lógico-formal do soneto, a estrutura rítmica do decassílabo, o sistema de previsibilidades do género lírico, a mitologia grega, a representação pictórica de Vénus-Afrodite por Botticelli, a concepção platónica do amor em *O Banquete*, e, bem entendido, as organizações e correspondências internas)⁴⁵. O poeta declarou ter pretendido obter deste modo «um paroxismo de expressão erótica, em que a sugestão sonora e associativa atingisse o máximo de repercussão mítica», deixando as palavras de «significar semanticamente, para representarem um complexo de *imagens* suscitadas à consciência liminar pelas associações sonoras» e para adquirirem, na sua «intensidade alucinatória», uma «autonomia rítmica» em que «o gesto imaginado valha mais que a sua mesma designação»⁴⁶.

Com os *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena* a poesia da modernidade conhece a experiência de uma tensão exemplar entre o programa de «dissolução das formas constituídas»⁴⁷ e o programa de reconstituição das formas dissolutas.

⁴⁵ CARLOS, Luís Adriano — *Jorge de Sena e a Escrita dos Limites...*, op. cit., pp. 73-166; *O Discurso Erótico nos «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena»*, «Quaderni Portoghesi», 13-14, Pisa, Primavera-Outono de 1983; *Metamorfoses do Signo e uma Supra-metamorfose de Jorge de Sena*, «Cruzeiro Semiótico», 2, Porto, Janeiro de 1985 (ou: *Metamorfosis del Signo y una Supra-metamorfosis de Jorge de Sena*, trad. esp., in AA. VV. — *Investigaciones Semióticas-I*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986). Cf. ainda: CARVALHO, Rómulo de — *Reflexos Literários das Investigações Científicas sobre a Linguagem*, «O Comércio do Porto», Porto, 12 de Janeiro de 1965, pp. 5-6; MARTINHO, Fernando J. B. — *Uma Leitura dos Sonetos de Jorge de Sena*, in AA. VV. — *Studies on Jorge de Sena*, Santa Barbara, University of California/Bandanna Books, 1981, pp. 77-78; FAFE, José Fernandes — *A Modernidade na Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1980, pp. 36-38; e LEAL, Ana Maria Gottardi — *Jorge de Sena/A Modernidade da Tradição*, Tese de Doutoramento policopiada, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1984, pp. 153-161.

⁴⁶ Carta a José Blanc de Portugal, datada de Assis (Brasil), 14 de Maio de 1961 (transcr. parcialmente em CARLOS, Luís Adriano — *Jorge de Sena e a Escrita dos Limites...*, op. cit., pp. 22-23); e *Jorge de Sena sobre os «Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena»*, excerto da carta, datada de Araraquara (Brasil), 5 de Junho de 1962, que acompanhou os poemas em *Invenção*, rev. ci., pp. 73-74 (transcr. parcialmente no posf. a *Metamorfoses...*, op. cit., pp. 132-133).

⁴⁷ Expressão de BATAILLE, Georges — *O Erotismo/O Proibido e a Transgressão*, trad. port., Lisboa, Moraes, 1980, p. 19.

NOTAS DE INVESTIGAÇÃO

O significante é, como se sabe, a possibilidade de produzir sentido. Por sua parte, o significante poético é a possibilidade de *dividir e multiplicar* o sentido, de o dissolver até à anulação e ao esvaziamento semiótico, mas apenas como *efeito* retórico, *virtualidade* semântica e *movimento* multidireccional. A zona limítrofe do signo dissoluto é a *zona do zero* — do nulo e do infinito.

Luís Adriano Carlos

⁴⁸ Além dos sonetos a Afrodite, Jorge de Sena escreveu seis outros poemas que sublinham a passagem da «zona do infinito» para a «zona do nulo»: «Colóquio Sentimental em duas Partes» (1961), «Na Transtornância...» (1961), «Anflata Cuanimene...» (1963), «Aflia...» (1967), «Atia Cuf...» (1963) e «Petrina, Sanguílicia...» (1971). A quebra de tensão é nítida, de tal modo os textos quase carecem de suportes semânticos susceptíveis de uma reactivação da energia significante.

Desde então, muitas mais tentativas têm sido feitas neste domínio de experimentação verbal, mas sem lograrem aproximar-se do que é já considerada a obra-prima do género, os *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena*. Apesar de tudo, não pode passar sem referência um conjunto poético de E. M. de Melo e Castro, *Corpos Radiantes*, Lisboa, & Etc., 1982, que, por se estruturar como *espaço de tensão* semiótica, apresenta uma original textualidade (e metatextualidade) onde a dissolução do significante se faz significante da dissolução.