

# PALAVRAS PARTILHADAS: EMANCIPAÇÃO ESTÉTICA NA POESIA VISUAL PORTUGUESA E BRASILEIRA

**Guilherme Paoliello** <sup>[\*]</sup>

*A palavra é uma “fábrica de realidades”*  
(Ana Hatherly, 2004)

## 1. introdução

**D**esde a virada do século XXI, o pensamento de Jacques Rancière vem, através de um conjunto de conceitos articulados, contribuindo para adensar as interrogações acerca dos nexos entre arte e política. Trata-se de compreender esses dois domínios como não dicotômicos, mas constitutivamente vinculados. O termo que expressa esse nexo é “partilha do sensível”, que, segundo o filósofo francês, pode ser entendido

Como sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer. (RANCIÈRE, 2009, p. 16)

Esta passagem indica que a política possui também uma dimensão estética, uma vez que coloca em jogo um recorte dos espaços e tempos que definem não apenas um território comum, mas um grupo que se presta à participação nesse comum, como uns e outros tomam parte naquilo que

é partilhado, e determina, sobretudo, os que tomam e os que não tomam parte. Para Rancière, portanto, os elos entre estética e política não se restringem a tópicos artísticos, mas constituem uma indagação de amplitude mais geral, de todo um campo alargado daquilo que se dá a ver e do que se percebe daquilo que se vê.

O presente texto esboça uma avaliação do alcance de alguns conceitos desse autor, tomando como referência concreta um determinado contexto de produção artística oriundo de regiões tidas como periféricas para uma narrativa hegemônica da história da arte. Para isso, colocarei em perspectiva a poesia produzida no Brasil e em Portugal, em movimentos que tiveram início por volta do final da década de 1950, atravessaram os anos 60 e 70 fecundando importantes desdobramentos desde então, genericamente denominados como poesia visual e aqui distinguidos como Poesia Concreta, no contexto brasileiro, e Poesia Experimental, no português. Além do fato de compartilharem um idioma e um conjunto de proposições em suas poéticas, a escolha desses dois movimentos se justifica pela sua quase sincronia, pela projeção que alcançaram para além de suas respectivas áreas de influência imediata e pelo volume e independência de sua produção crítica, concomitante à produção criativa.

Com tal escolha pretendo tensionar as posições do pensador francês em relação a uma produção poética que se construiu na possibilidade de, se não uma independência, uma relação de horizontalidade com os movimentos canônicos da arte europeia. Dessa forma se expõe, de imediato, um problema e uma possível contradição: a tentativa de sondar poéticas oriundas de tradições periféricas que se quiseram pensar com referenciais próprios tomando como referência conceitos de um autor situado no núcleo do pensamento europeu.

Os alcances e os limites do pensamento de Rancière, neste caso, faz pensar nos desafios que as sociedades colonizadas precisam enfrentar a fim de superar sua condição subalterna no contexto geopolítico global. Boaventura de Sousa Santos identifica alguns desses desafios e formula a seguinte pergunta provocadora: como criar e fazer um uso contra-hegemônico dos instrumentos hegemônicos? (Direitos humanos, democracia, legalidade) (SANTOS, 2013, p.68). Frente ao aparato conceitual das ciências que determina de antemão os modos de pensar todos os aspectos materiais e simbólicos, estabelece os critérios de atribuição de valor e desvalor e define aquele quem tem direito à voz e o que deve ser silenciado, tal questão adquire dramaticidade. Tendo em vista a conjuntura de países de colonização ibérica, nos quais as independências foram conquistadas pelos descendentes de colonos, mas não pelos povos originais, reproduzindo internamente as relações hierárquicas de origem, adquire também complexidade, uma vez que as respectivas metrópoles perpetuaram uma relação de dependência para com países do Norte, sobretudo Inglaterra, refletindo simetricamente uma espécie de colonização do colonizador. Nessas sociedades semiperiféricas, “o pós colonialismo se aplica tanto aos colonizadores como aos colonizados” (Idem, p. 60).

Temos assim um quadro de silenciamento de sociedades que podemos agrupar sob o signo da subalternidade: tanto daquelas localizadas ao Sul geográfico propriamente dito, quanto a um Sul metafórico: nações que, embora localizadas no hemisfério Norte, incluem grupos sociais muito vastos também submetidos à dominação capitalista e colonial. Tal silenciamento se dá a partir de uma “relação extremamente desigual de saber-poder” (Idem, 2009, p. 7), que exclui como

válidas e desaproveita experiências alheias ao modelo hegemônico de racionalidade. Assim como Boaventura de Sousa Santos acusa a existência de uma razão indolente, há também uma indiferença a tradições vivas, também contemporâneas, que operam numa lógica distinta e que têm o que dizer numa ecologia mais abrangente de saberes e de estéticas.

Essa problematização, de viés culturalista, aguça as duas conotações do termo *partilha*: por um lado a “participação em um conjunto comum”, definido aqui pelos diálogos entre as produções poéticas brasileira e portuguesa, pelas afinidades entre essas produções e um contexto transnacional e, por outro, a “separação, a distribuição em quinhões” (RANCIÈRE, 1995, p. 7), de tal produção no interior - e no exterior - de uma ordem geopolítica ampliada e de uma narrativa sobre essa ordem.

Aquilo que, por um lado, se pode compartilhar e do qual é possível participar, tomar parte, e, por outro, estar apartado, excluído, é expresso no conceito de *sensível*, cuja conotação ampliada elucida um aspecto importante para a política da arte, qual seja, o de que estética e política compartilham a mesma natureza, pois são, igualmente, aquilo que se dá a ver, ouvir, pensar e realizar. É dentro dessa definição primeira de estética, mais geral, que Rancière inclui as “práticas estéticas”, relacionadas propriamente ao domínio da arte, para ele “maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (Idem, 2009, p. 17).

Tal noção é de interesse central para a presente abordagem, podendo elucidar aspectos da produção artística do Sul, não sincronizada com os referenciais canônicos centralizados na arte europeia. É o que tentarei esboçar, através de um breve itinerário da experiência de grupos de poetas brasileiros e portugueses, que levaram a cabo experiências radicais da poesia visual, sonora, espacial, concreta, experimental.

## 2. Poesia Concreta e PO.EX: itinerário partilhado

Experimental, concreta, espacial, sonora, visual: termos que definem a poesia multifacetada produzida por artistas brasileiros e portugueses a partir de meados do século XX. Tal produção é marcada sobretudo pelo anseio de negação e subversão aos modelos literários predominantes, oposição que se inscreve numa contestação de caráter mais amplo, na medida em que é crítica também ao *status quo* com o qual essa literatura era identificada. Por outras palavras, uma atitude política na qual as formas de criatividade e invenção não se desvinculam de um projeto de ruptura social que visa interferir na partilha do sensível.

O grupo brasileiro era constituído pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e por Décio Pignatari, de São Paulo, onde publicaram a revista *Noigandres* em 1952, e *Invenção* (1962-1967),

com forte referência nos movimentos brasileiros de vanguarda nas artes plásticas, tais como os pintores concretos do grupo Ruptura, liderado por Waldemar Cordeiro, e a reação neo-concreta do Grupo Frente do Rio de Janeiro (Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Franz Weissmann, Ferreira Gullar). Além disso o grupo recuperava aspectos do primeiro modernismo brasileiro. O uso da “palavra direta, que funciona como antimetáfora” (PIGNATARI, 1975, p. 64), na poesia de Oswald de Andrade, se opunha a um modelo tradicional caracterizado por duas tendências: um lirismo vago e um tipo de ufanismo local que condena ao papel de “literatura exótica ou de exceção” (CAMPOS, A. 1975, p. 27-28).

Embora centralizado em Lisboa, o grupo português era mais disperso e numeroso. Enquanto alguns membros apenas tangenciaram o movimento, outros se engajaram de forma mais prolongada nas práticas artísticas dos anos 1960, que convergiram no acrônimo PO.EX (POesia EXperimental). Já em 1959, Ana Hatherly escreveu um poema declaradamente concreto<sup>[1]</sup>, no entanto só aderiu ao movimento em 1966, engajamento breve que a levou para outras experiências, sempre colocando em questão a íntima relação entre palavra e imagem. Do grupo que realizou o primeiro número da revista “Poesia Experimental”, em 1964, formado por António Aragão, António Ramos Rosa, António Barahona da Fonseca, E. M. de Melo e Castro, Herberto Helder e Salette Tavares, nem todos prosseguiram o caminho do experimentalismo.

Melo e Castro, em texto escrito para o catálogo da representação portuguesa de Poesia Experimental à XIV Bienal de São Paulo (1977), demarca frentes de oposição à poesia tradicional, definida por ele como “sentimental, discursiva, métrica e rimada”. Demarca também posições críticas em relação ao “psicologismo individualista” do Orphismo de Fernando Pessoa; ao “sensacionalismo nacionalista” do Futurismo português; ao “discurso ideológico conteudístico” do Neorrealismo; ao “automatismo onírico, moralista” do Surrealismo; e à “escrita convencional (temporal)” do movimento da poesia 61<sup>[2]</sup> (MELO E CASTRO, 1981, p. 10).

Ainda que portugueses e brasileiros se caracterizem por demarcações de oposição aos modelos estabelecidos no âmbito das literaturas de seus países, compartilham certas afinidades eletivas num plano transnacional bem como alguns enlances com a tradição, constituindo assim projetos poéticos similares. É o caso do resgate de aspectos do barroco, tal como “o sentido da *performatividade* do objeto poético e a consciência lúdica da criatividade” (HATHERLY, 1995, p.199), levado a cabo em amplas pesquisas de Ana Hatherly, de Affonso Ávila e por desdobramentos barroquizantes, nas obras criativas destes e de outros poetas. Devido a esse diálogo inventivo e renovador com a tradição, Ana Hatherly afirma que a ruptura da poesia experimental não foi

uma ruptura igual, por exemplo à do Futurismo, que postula um desligamento total do passado e sobrevaloriza o futuro. O experimentalismo assume o presente para intervir nele, contesta o passado, no que ele possa ter de acadêmico ou imobilizante, e reata com a tradição no que ela pode ter de dinâmica. (Idem, p, 13)

Tanto no que se refere à renovação da linguagem quanto aos aspectos “dinâmicos” da tradição, o ponto central de afinidade entre o grupo brasileiro e o português é a ideia de que o objeto poético

transcende os meios convencionais da poesia. A progressiva exploração do espaço gráfico e a propensão a uma leitura mais direta e instantânea apontam para uma concretude plástica do poema enquanto realidade palpável, onde as palavras atuam como “objetos autônomos” (CAMPOS, H. 1975, p. 34) em sua existência material: visual e sonora.

A materialidade própria da palavra, assinalada na indissociabilidade das dimensões verbal, sonora e visual é expressa no vocábulo *verbivocovisual*. Esse conceito fundamental da poética concretista - resultado de uma condensação de palavras, conforme a “proesia” de James Joyce - define a conjugação do aspecto verbal (a palavra) de maneira indissociável com o som e a visualidade, reunindo em um só objeto, um só gesto e um só ato os três modos como as palavras podem ser carregadas de significado.

Assim pensadas em sua fisicalidade, as unidades de sentido menores que o período e a frase - a palavra, a sílaba, a letra -, tendem à concisão e se prestam à montagem. Tal possibilidade de justaposição de ideias, sons e imagens, gerando não uma terceira coisa, mas um sentido que se estabelece na relação entre as coisas, é a base do método ideogramático, colocado em prática nos “Cantos” de Ezra Pound a partir dos estudos de Ernest Fenellosa sobre a escrita chinesa. Esta combinatória relacional, por contiguidade e superposição de ideias parece ser um dos pontos de convergência entre a PO.EX e a Poesia Concreta. Tal fica evidente no livro “Ideogramas” de 1962, de Melo e Castro, no trabalho de tradução de poesia chinesa e japonesa no qual Haroldo de Campos busca “transcriar” para o português “os efeitos de elipse, [a] linguagem reduzida, afastando do corpo enxuto do poema traduzido todos os apoios conectivos, toda adjetivação pitoresca, todo o resquício explicativo ou conceituoso” (CAMPOS, H. 1977, p. 59), bem como no que Ana Hatherly definiu como uma “indeterminação deslizante, associada a uma técnica de destruição da certeza” (HATHERLY, 2006, p. 13-14). Nestes casos, a síntese provinda da justaposição de blocos de sentido realizada pelo ideograma substitui a linearidade analítica do discurso convencional.

Enquanto objeto palpável, combinável, relacional, a palavra ganha autonomia em relação à sua disposição no espaço do papel no poema seminal de Stéphane Mallarmé (1842-1898), “*Un Coup de Dés*” (Um lance de dados) de 1897. Neste poema, os tipos gráficos, de diferentes tamanhos, definem um motivo preponderante, um motivo secundário e motivos adjacentes, imbricados, ramificados e superpostos, em procedimento similar ao contraponto musical. Aqui os poetas concretos reconheceram uma liberdade do uso da tipografia que espelhava de modo evidente os fluxos e refluxos de pensamento já impossíveis de se realizarem nas disposições gráficas convencionais. Em tal arranjo tipográfico a pontuação se torna desnecessária, pois os espaços em branco entre as palavras-motivo, acabam por definir zonas de ausência e silêncio qualitativamente diferenciadas, carregadas de substância poética.

Uma análise do poema “dias dias dias”, da série intitulada Poetamenos<sup>[3]</sup>, de Augusto de Campos, pode oferecer uma ideia de como a apropriação de alguns desses conceitos oriundos de Joyce, Mallarmé e Pound, conectados com outras referências, configurou uma das experiências iniciais da poesia concreta.



Figura 1 – “dias dias dias”. Fonte: <http://www.augustodecampos.com.br/home.htm>

Nele é possível identificar três colunas, quase ortogonais, que se embaralham na parte inferior do poema. Num primeiro olhar a distribuição irregular das cores (verde, vermelho, azul, amarelo), e dos tipos em caixa baixa e em caixa alta podem sugerir um percurso vertical de leitura, mas esses agrupamentos cromáticos acabam, na maior parte das vezes, por não constituir um sentido semântico. No entanto, uma leitura horizontal e sonora, fazendo corresponder a cada cor uma diferente vocalização, resulta em procedimento similar à *klangfarbenmelodie* (melodia de timbres) dos compositores da segunda Escola de Viena, na qual uma melodia contínua é “colorida” por uma série de timbres. Assim, alguns sentidos se agrupam pela linearidade outros pela fragmentação, como o nome LYGIA, motivo lírico do poema, fraturado pela separação e pela mudança do amarelo para o vermelho. Essa continuidade da palavra às vezes defasada da

organização das cores-timbre guarda relação com a ideia de motivos polifônicos de Mallarmé e com a montagem ideogramática. Mas aqui a Poesia Concreta foi além do processo praticado por Pound ao introduzir o espaço do ideograma como elemento substantivo da estrutura poética. Pois é um poema furado por vazios-silêncios, não ditos, interrupções, hesitações, intrinsecamente conectados com sua temática (a ausência da pessoa amada). Assim como o silêncio na música de Anton Webern, os espaços em branco são tratados como material composicional e seu parâmetro (duracional no caso da música e espacial no caso do poema) é ativo na consecução da forma. Em síntese, “dias dias dias”, ilustra aquilo que seu próprio autor afirmou ser a aspiração do poema concreto: “composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico, por fatores de proximidade e semelhança, como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto” (CAMPOS, A. 1975, p. 48).

Tal “presentificação do objeto” referida por Augusto de Campos pode, no entanto, forçar e romper as bordas do espaço gráfico e se constituir numa espacialidade expandida. Dessa maneira a palavra se presentifica num espaço real e o poema passa a ser aquela “tensão de palavras-coisa no espaço-tempo” (Idem, p. 45), referida por Augusto de Campos, a substituir não apenas o verso como base de construção, mas também o papel, seu meio mais característico.

Abolido o verso, a poesia concreta “enfrenta muitos problemas de espaço e tempo (movimento) que são comuns tanto às artes visuais como à arquitetura sem esquecer a música mais avançada, eletrônica” (PIGNATARI, 1975, p. 39), daí o diálogo cada vez mais intenso com artistas que se dispõem a transitar entre os meios, como John Cage, interlocutor constante tanto do grupo brasileiro quanto do português.

É o que acontece quando ocorre uma imbricação entre a poesia e outras linguagens, passando a se constituir num evento performático, problematizador dos meios. Exemplo notável dessa disposição em interagir com diferentes linguagens e romper o meio próprio de cada uma é o evento tido como o primeiro *happening* português (ALVES, 2012, p. 145), o “Concerto e audição pictórica” acontecido em 8 de janeiro de 1965, na Galeria Divulgação, em Lisboa. A partir da iniciativa do compositor português Jorge Peixinho, esse evento contou com a participação integrada de poetas e músicos<sup>[4]</sup>, de maneira a estabelecer, já nessa configuração, uma crítica a uma demarcação muito rígida entre artes do tempo e do espaço. Numa descrição detalhada do evento, ao qual foi convidada a assistir, Ana Hatherly, diz que “foi o que se poderá chamar uma manifestação de neo dadaísmo” (HATHERLY, 1981, p. 46), ideia corroborada por Melo e Castro que, em artigo “gravemente mutilado pela censura” (MELO e CASTRO, 1977, p. 75), afirma uma inversão geral de papéis, onde

o lúdico é o sério ao contrário e como sério é um jogo contra outro jogo. O jogo do desinteresse contra o jogo dos interesses; o jogo do descomprometido contra o jogo dos compromissos; o jogo do respeitável contra o jogo dos respeitos; o jogo das invenções contra os jogos inventados. O jogo DADA contra o jogo ganho (Idem).

Assim, músicos se prestaram a ações de performance estranhas ao universo da música e de

seu âmbito de domínio técnico, assim como poetas se prestaram a extrapolar sua atuação característica. Isso aparece de forma evidente na “Ária à crítica”, de Salette Tavares, um poema-manifesto de tipo fonético com indicações de caráter e dinâmica, típicas de uma partitura musical; o próprio programa do “concerto”, uma peça gráfica já em si repleta de ambiguidade e ironia, indica o espírito intermedial das obras apresentadas e evoca a atitude de irreverência pela qual “é a brincar que se dizem verdades” (Idem).

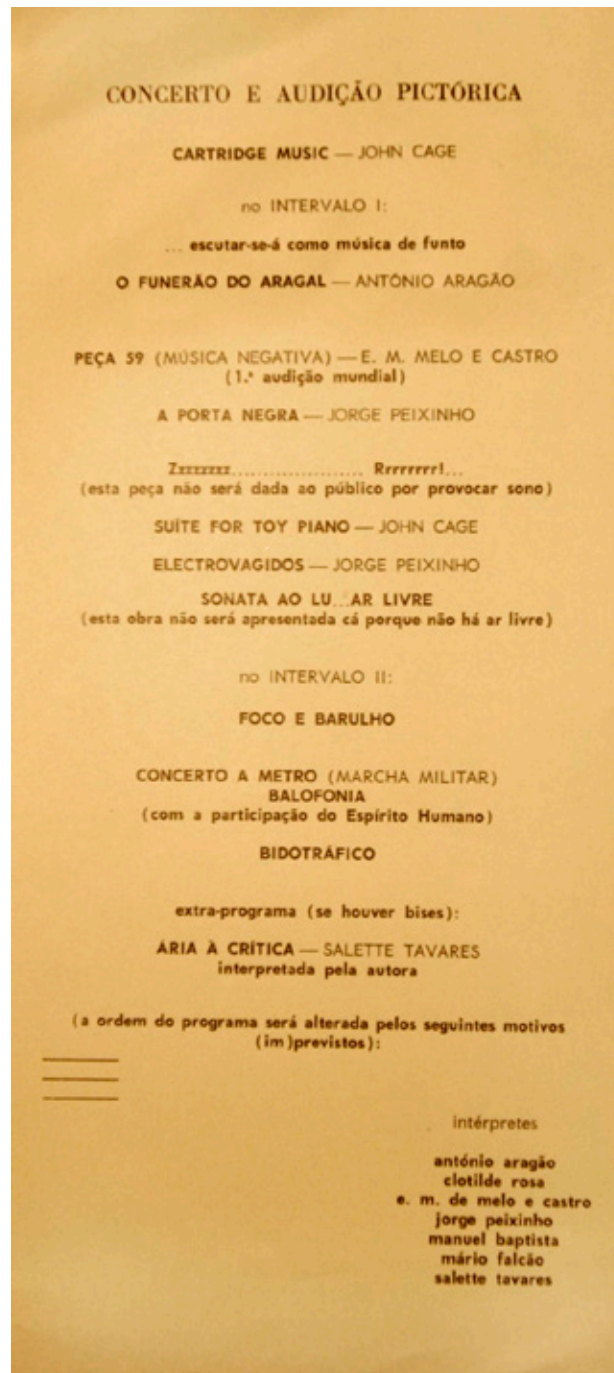
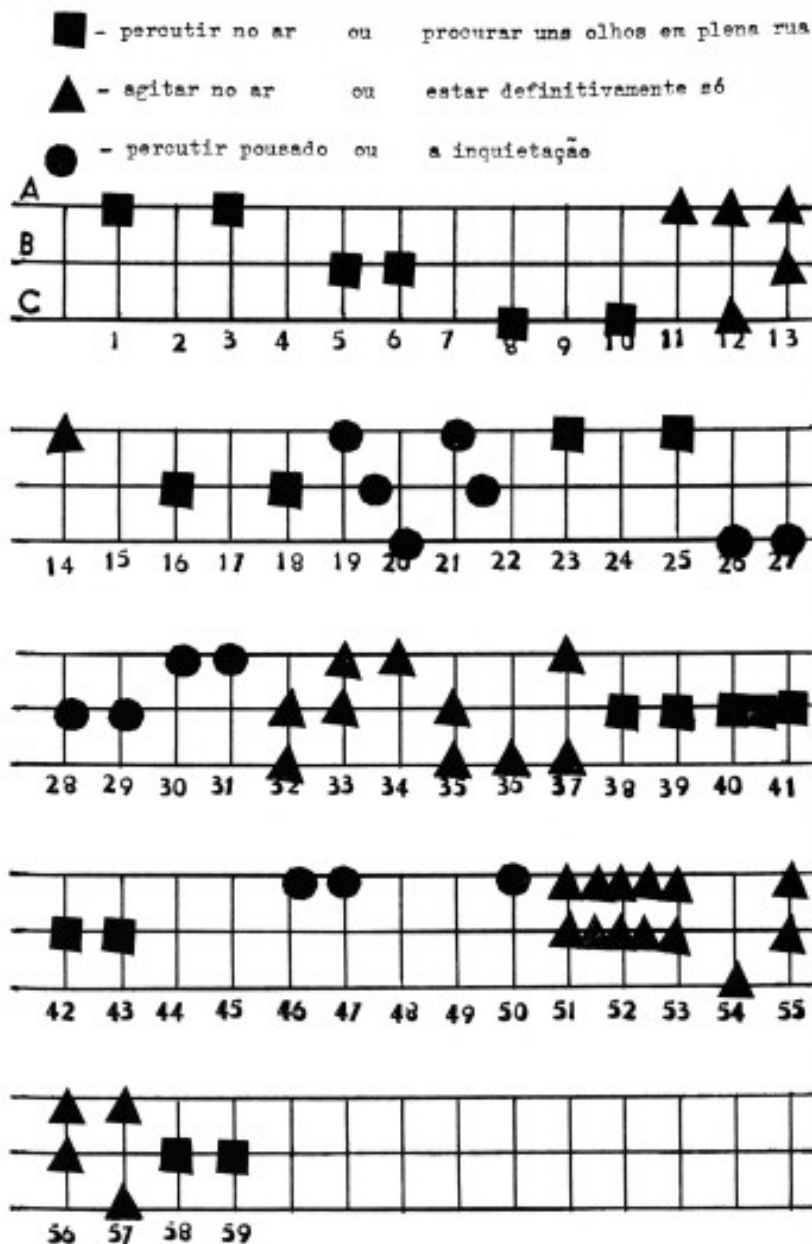


Fig. 2 – programa do “concerto e audição pictórica”.

Fonte: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/concerto-e-audicao-pictorica/>



“Música negativa”, de 1965, de Melo e Castro, incluída neste programa, ilustra a problemática da conexão indissociável entre a palavra, o som, a imagem e o ato artístico, performático. É uma manifestação de poesia-ação que realiza uma crítica à institucionalização da arte e da literatura, ao sistema da arte.



peça 59 música negativa ou poema

- segundo esta pauta foi apresentada em lisboa - concerto e audição pictórica de 7/1/65 - a música negativa : então A B C eram 3 instrumentos de percussão. Agora, no poema, que deve ser lido segundo o valor morfemântico dos sinais indicados, A B C podem ser 3 caminhos de procura .

Fig. 3 – “Música negativa” de E. M. de Melo e Castro.

Fonte: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melo-castro-poesia-experimental-2/>

Trata-se de uma partitura convencional a três partes, onde A, B e C executam três signos (quadrado, triângulo, círculo) de três ações ou gestos inseridos num léxico musical (percutir no ar, agitar no ar e percutir pousado). Dessa partitura resulta uma performance silenciosa, geradora de uma rítmica gestual. A música está presente não pela existência de uma organização sonora no tempo, mas por uma convenção, ou código, inerente ao seu próprio universo: a partitura como prescrição de uma ação. No entanto, à cada indicação de gesto de percutir e balançar, o autor associa uma ação cênica, (procurar uns olhos em plena rua; estar definitivamente só; a inquietação) que ultrapassa o universo da música e reconduz a obra ao universo poético ou dramático, podendo a partitura se constituir num poema visual impresso para leitura. A realização em filme super-8<sup>[5]</sup> não reforça a dimensão exclusivamente musical e inclui uma provocação irônica na epígrafe “este filme é sonoro”, ressaltando o conceito central da obra: sua relação com o silêncio. Não se trata aqui do um silêncio composicional, aquela ausência proposital de sons, como em Webern ou Mallarmé. É um tipo de silêncio que está mais para o acaso ambiental de John Cage, um campo sujeito a interferências imprevistas, como o próprio ruído da máquina de projeção. A fusão entre poesia, performance (realizada por um artista não músico), vídeo-poesia, não reversível a cada um destes aspectos, acrescenta camadas de significado ao que seria uma prescrição notacional musical inequívoca. Embora a música não seja inteiramente anulada, conforme sugere o título da obra, as convenções do universo musical são perturbadas. Trata-se, pois, de um conjunto de meios, a tensionar um meio específico (a música), até um limite extremo.

Confluem, nos dois casos analisados, questões que permeiam as preocupações da poesia Concreta e Experimental: a insatisfação com a linearidade discursiva tradicional e o desconforto com um entendimento invariável dos signos verbais em sua disposição espacial e sonora. Há aqui ainda uma tentativa de fazer o signo vibrar em toda sua realidade: visual (a cor), sonora, e espacial. Ao substituir o verso, como base formal do poema, por uma organização espaço-temporal, seja o espaço gráfico da página, seja o espaço real, formula-se uma crítica não apenas sobre uma demarcação estreita das possibilidades de cada meio, como colocam em causa aspectos e possibilidades transgressoras e revolucionárias da arte e do discurso sobre a arte.

Cabe aqui contextualizar historicamente a produção dos dois poemas. O primeiro, um poema de amor, “de temática lírico-amorosa, dentro de uma nova concepção de lirismo, não discursivo-sentimental, mas por assim dizer, pontilista-existencial” (CAMPOS, A. 1975, p.158), foi feito no contexto de um interregno democrático da vida política brasileira. É contemporâneo de um momento de intensa criação e renovação de formas não apenas na literatura, mas também na pintura, arquitetura, cinema e música popular; o segundo, um ato performativo cuja intermedialidade não é meramente formal ou um exercício de conceptualização, mas está intimamente conectada com o princípio unificador da obra: o silêncio metafórico, ao mesmo tempo irônico e perturbador, que evoca a censura salazarista, nove anos antes da Revolução de 25 de abril.

Não se pode, evidentemente, apenas com os dois exemplos analisados, demarcar uma relação de causa e efeito nas temáticas e nos procedimentos levados pelos autores. Mas os desdobramentos opostos dos acontecimentos políticos no Brasil e em Portugal nos anos 1960 e 70 - Portugal

iniciando um período de perenidade democrática a partir de 1974 e o Brasil sucumbindo a um golpe civil-militar progressivamente repressivo a partir de 1964 - apresentam um quadro mais complexo de relações entre arte e política.

Não sendo a relação entre arte e política unívoca, resta interrogar a respeito dessa totalidade numa perspectiva de longa duração, sobre os efeitos dessa política geral sobre as obras e das obras sobre a política. Por outras palavras abrir um horizonte de problematizações a respeito das possibilidades, da natureza e dos modos de um entendimento entre uma arte política e uma política da arte.

Para isso, retornamos a Rancière, que lança luzes sobre algumas dessas questões e generaliza alguns conceitos concernentes a essa problematização.

### 3. Poesia e dissenso emancipador

Para elucidar o entendimento não dicotômico dos elos entre estética e política, retomo alguns termos de Rancière que explicitam sua noção de política. A redefinição do conceito de política, em Rancière, passa pelo entendimento daquilo que seria sua forma antagônica de configurar o comum ou a partilha do sensível: a *polícia*. Não se trata aqui apenas das funções de vigilância e de repressão, ou dos dispositivos de controle e de monopólio da violência sobre os corpos, mas da “configuração da comunidade como totalidade orgânica, definida de maneira exaustiva por suas funções, seus lugares e suas identidades” (NATERCIA, 2005, p. 17). Ou seja, o conceito de polícia é identificado não apenas com formas particulares de repressão, mas com “uma ordem muito mais geral que é a da distribuição sensível dos corpos em comunidade” (RANCIÈRE, 1996, p. 372). É aquilo que define o lugar e a função de cada indivíduo ou grupo e assegura a manutenção dessa definição.

Ao alargar o conceito de polícia, Rancière restringe o de política, como “um conjunto de atividades que vêm perturbar a ordem da polícia pela inscrição de uma pressuposição que lhe é inteiramente heterogênea” (Idem). A política é então aquilo que rompe a configuração estável do sensível, na qual algumas partes têm lugar definido, outras partes não. Disso decorre um entendimento de que a arte é política na medida em que subverte e perturba as hierarquias dessa ordem policial e desloca funções e lugares previamente ordenados. Daí que a arte será política independentemente dos temas que veicular e do engajamento que os artistas assumirem.

Uma abordagem mais extensiva da produção poética do período em questão, contextualizaria tanto a ocorrência de experimentações de caráter formal quanto obras que privilegiam temáticas de contestação política e social, em sua relação com os vetores políticos contraditórios dos dois países – cujos marcos referenciais são a Revolução de abril de 1974 em Portugal, que interrompe uma longa ditadura fascista, e o golpe de 1964 no Brasil, que, inversamente, interrompe um período de estabilidade democrática. No entanto, uma cartografia detalhada da situação da

poesia num âmbito ampliado da ordem vigente ultrapassa o escopo deste trabalho que não pretende mais que pontuar alguns traços de ruptura da ordem policial e indagar a respeito dos modos e do possível alcance de tal ruptura.

Destaco então, algumas declarações de caráter crítico e político dos poetas analisados acima - Melo e Castro e Augusto de Campos - que colocam em questão os elos entre estética e política, a fim de verificar pontos de concordância e de fricção entre parte de suas produções teóricas e criativas, nas quais se explicita uma atitude de contestação política ou crítica social.

Melo e Castro enfatiza que o poeta é um ativista permanente. Consciente de uma ação política e do papel de deslocamento provocado pela poesia experimental, desde as experiências iniciais, a materialidade do poema coincidiria com uma resistência às formas de controle autoritário. No prefácio do livro nomeado precisamente “Resistência das palavras”, afirma que por essa resistência,

deverá entender-se duplamente tanto a resistência (ao obscurantismo e à repressão) que através das palavras da Poesia se executa preferencialmente, como também a resistência das palavras enquanto “materiais” da experimentação violenta e sistemática a que o autor as sujeita ao realizar a pesquisa morfológica, fonética, sintática e semântica a que se cometeu. (MELO E CASTRO, 1975, p. 3)

Essa dupla acepção da significante *resistência* parece evidenciar uma consciência de que a ruptura social se dá a par com uma ruptura artística, na medida em que se reelaboram os aspectos formais da linguagem. Para ele, “a natureza revolucionária do ato poético traduz-se pelo trabalho sobre a linguagem” (Idem, 1977, p. 14). A práxis revolucionária estaria então vinculada a uma semântica própria, necessariamente revolucionária. A PO.EX surge sob o fascismo e a ele responde incorporando elementos de contestação, acionados tanto nas temáticas quanto na forma. Sobre esse duplo papel da poesia, Melo e Castro afirma ainda que

tornar as intenções e os conteúdos ideológicos indissociáveis da linguagem que os comunica, ou seja: a linguagem da revolução só pode ser a da revolução da linguagem justamente por suas exigências de rigor, de inovação, de desmistificação, de inventibilidade, de abertura, de adesão qualitativa à vida (Idem, p. 18-19).

Tal posição é partilhada com Augusto de Campos, para quem “toda poesia já tem em si uma dimensão política. Em essência, o poeta está em estado de greve.” (FREITAS, 2016). Um exemplo desse estado de alerta permanente é exemplificado pelas respostas poéticas às mudanças na ordem política (policial) imposta à incipiente democracia brasileira no período da ditadura militar. Após a experiência inicial da Poesia Concreta, nos anos 1950 e início dos anos 60, tendencialmente formalista, o golpe de estado, perpetrado por uma conjugação de forças militares, empresariais, religiosas e midiáticas, em 1964,

desarrumou nossa utopia construtivista. Acrescentamos ao Plano Piloto [da Poesia Concreta] um p.s. extraído de Maiakovski, “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” – e tentamos fazer o mais difícil: uma poesia engajada sem concessões às “palavras da tribo” (Idem).

É o “salto participante”, do qual resultou uma espécie de concretismo semântico, realizado nos “popcretos” (1964-65), onde o artista utiliza colagens de jornais, colhidas no “aleatório dos *ready-made*” (Idem), reflexo do caos antropofágico brasileiro e em poemas intencionalmente críticos como “Luxo” (1965), “Greve” (1962), ou ainda na releitura, já em 2015, do poema “Brazilian Football”, publicado pela primeira vez em 1964 na imprensa britânica, que denunciava o regime militar com um jogo entre as palavras “*goal*” e “*gaol*” (gol e cadeia). Segundo Augusto de Campos, revistar esse poema, no Brasil de 2016, é uma espécie de “desomenagem” ao golpe de 1964 e aos “golpistas de todos os matizes do presente” (Idem).

Não pretendo, apenas com estes exemplos, inferir alguma espécie de causalidade inequívoca entre contexto e criação artística ou fazer o elogio de uma instrumentalização da poesia e seu uso político em termos temáticos. Uma tal submissão da arte a um regime ético ou pedagógico, é formulada na crítica que Lorenzo Mammì faz a uma postura que confere conteúdos à arte elaborados fora dela, pela qual a arte “regride à função pré-renascentista de carregar questões, sem ser, ela mesma, uma questão (MAMMÌ, 2012, p. 14).

Mas não parece ser esse o caso dos exemplos mencionados acima. Os exemplos tampouco se referem àquilo que Rancière denominou como “viragem ética”, para ele uma coesão em torno de uma ideia consensual, no fundo impossibilitadora de uma emancipação coletiva, para além de uma ética local, de minorias que reivindicam um acesso à arte sem abalar ou interrogar os pressupostos da própria arte. Sob o regime ético, a arte engajada acaba por restabelecer um tipo de norma que a remete ao consenso dominante. Com isso ou resiste à instrumentalização, subvertendo os próprios meios para os quais serviu de instrumento, ou perde sua força de construir dissensos, fundamento da racionalidade política. Tal racionalidade se expressa no conceito de *dissenso*, definido por Rancière não apenas como “a diferença e o conflito sob suas diversas formas: antagonismo social, conflito de opiniões ou multiplicidade das culturas” (RANCIÈRE, 1996, p. 368), mas como aquilo que institui a política enquanto oposto de polícia. De ordem muito mais geral, o objeto do dissenso é o que Rancière denomina como o “recorte do sensível, a distribuição dos espaços privados e públicos, dos assuntos de que neles se trata ou não, e dos atores que têm ou não motivos para estar aí para deles se ocupar” (Idem. p. 373).

Há uma vantagem em utilizar a concepção de política segundo Rancière, como oposto a polícia, como exceção em oposição à regra, pois assim é possível identificar uma política da arte independente de a arte carregar ou não uma temática política. Assim, identifica-se uma potência dissensual tanto na intermedialidade radical de “Musica negativa” quanto no lirismo construtivo de “dias dias dias”. O mesmo se pode afirmar em relação às experiências iniciais da poesia concreta no Brasil na década de 1950 e 60, ao núcleo português na década de 60, e também a uma série de desdobramentos posteriores imbuídos daquilo que se poderia qualificar como uma efetiva formulação política da poesia.

Uma lista precária e necessariamente incompleta destes desdobramentos inclui experiências heterogêneas como as modalidades de arte *high-tech*: infopoesia, videopoesia, holopoesia, poesia fractal, a poética da gravidade zero, a telearte e a robótica, citadas por Melo e Castro (OLIVEIRA, 2015, p. 380); os desvios poéticos dos precursores da PO.EX, como a poesia espacial de Salette Tavares, a vinculação entre palavra e imagem em Ana Hatherly, a poesia crítica de Alberto Pimenta. Inclui também a arte postal de Abílio-José Santos, poemas-colagens de Gabriel Rui Silva e Fernando Aguiar, eletrografias de António Dantas, António Nelos, Aragão e César Figueiredo, a poesia digital de Pedro Barbosa, Antero de Alda e Portela e a poesia sonora de Américo Rodrigues, citados por Rui Torres e Álvaro Seiça em artigo no qual discutem os critérios de classificação e taxonomia adotado pelo Arquivo Digital da PO.EX (TORRES; SEIÇA, 2016, p. 13). A complexidade do material e a amplitude dos desdobramentos fica evidente nas “etiquetas” adotadas para categorizar a variedade de experiências, a saber: antecedentes, poesia concreta, poesia espacial, poesia sonora, performance, ficção experimental, poesia visual, videopoesia, poesia digital. (Idem, p.15-16). Tal complexidade classificatória se observa também nos exemplos brasileiros, que compartilham várias dessas categorias: os poetas concretos afora o Grupo Noigandres de São Paulo, como Ronaldo Azeredo, José Lino Grünwald e Pedro Xisto; a holopoesia de Eduardo Kac; a arte postal e a arte xerox de Paulo Brusky; a poesia marginal “dadamídia” de Marcelo Dolabela; as chuvas de poesia de Guilherme Mansur.

A lista é já dilatada e seu prolongamento não elucidaria com maior precisão a presente abordagem. É suficiente para apontar o que parecem ser formas de intervenção nos modos de ver, ouvir, sentir. Não porque mostram ou indicam alguma alternativa, ou orientam uma ação política, mas porque tornam visível ou dizível algo até então, obscuro ou latente. Sua intervenção é algo em processo. Vive da reelaboração permanente dos dissensos que são assimilados, neutralizados e incorporados a uma nova ordem policial.

O trabalho incessante da poesia experimental/concreta e seus desdobramentos de repensar os próprios pressupostos a fim de reinventar o dissenso, perturbou alguns consensos dominantes e ensejou uma ampliação da ordem epistemológica da linguagem. Se, em alguma medida, afetou a partilha do sensível ao intervir sobre o visível, o enunciável e o pensável, fê-lo, no entanto, de modo contingente, não definitivo e não totalizador.

Resta interrogar se o aparato conceitual proposto por Rancière, que se formula como abrangente, sumariado aqui, sugere uma visão generalizadora dos problemas da arte, (universalista, que abstrai o contexto), ou aponta para a impossibilidade de uma epistemologia geral, incapaz de organizar a diversidade do mundo. Na segunda hipótese, o que resume a ideia de dissenso - expressão da razão política - se conecta com a crítica à razão hegemônica, geopoliticamente localizada. Pois o Sul colonizado demanda uma superação dos “conhecimentos de regulação”, geradores de silenciamento, apagamento e ausências, contra os quais Boaventura de Sousa Santos convoca os “conhecimentos de emancipação”, necessariamente localizados e contingenciais. Por isso questiona as “totalidades reducionistas”: homem/mulher, norte/sul, natureza/cultura, branco/negro. Por ocultar diferenças e hierarquias, Boaventura de Sousa Santos propõe então inquirir “se nessas realidades não há coisas que estão fora desta totalidade: o que há na mulher que não depende da relação com o homem; o que há no sul que não depende da relação com

o norte” (SANTOS, 2013, p. 28), criando novas formas de insurgência, além das categorias eurocêntricas de revolucionário e reformista.

Seja através do “dissenso”, segundo a conceituação de Rancière, pelo qual resultaria a visibilidade de mundos sensíveis que se colocam horizontalmente frente a mundos sensíveis dominantes, seja pela produção de um “conhecimento de emancipação”, conforme a práxis epistemológica de Boaventura de Sousa Santos, segundo a qual um conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam essa supressão, valorizam os saberes que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos, a possibilidade de a poesia e a arte alterarem as condições do ver e do dizer, no campo social, já não são movidas por “palavras de ordem”, mas, pelo que sugeriu José Celso Martinez Corrêa, inspirado em Oswald de Andrade: “palavras de desordem, palavras de poesia” (CORREA, 2017).

## Referências Bibliográficas

AGUIAR, Fernando; SILVA, Gabriel Rui (Orgs.). *Concreta. Experimental. Visual. Poesia portuguesa 1959-1989*. Lisboa: Instituto de cultura e língua portuguesa, 1989. (Prefácio de Ana Hatherly)

AGUIAR, Fernando; PESTANA, Silvestre (Orgs.). *Poemografias: perspectivas da poesia visual portuguesa*. Lisboa: Ulmeiro, 1985. 274 p.

ALVES, Margarida Brito. *O espaço na criação artística do século XX: heterogeneidade, tridimensionalidade, performatividade*. Lisboa: Edições Colibri, 2012. (Teses; 14).

BRUSKY, Paulo. *Entreimagens* [organização Escola de Artes visuais do Parque Laje; curador Adolfo Montejo Navas; texto de Lula Wanderley, Lídice Mattos, Fabiana Eboli Santos] – Rio de Janeiro: EAV, 2012. 80p.

CACHOPO, Joao Pedro. *Momentos estéticos: Rancière e a política da arte*. AISTHE, v. VII, n. 11. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/article/view/2190>> acesso em: 30 jul. 2017, 13:00.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Editora Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CORRÊA, José Celso Martinez. *A arte e o corpo derrotarão o golpe*. Nocaute. Blog do Fernando Morais. 20/09/2017. Disponível em: <[www.nocaute.blog.br/videos/arte-e-o-corpo-derrotarao-o-golpe.html](http://www.nocaute.blog.br/videos/arte-e-o-corpo-derrotarao-o-golpe.html)> acesso em: 21 set. 2017, 16:30.

DOLABELA, Marcelo. *Lira dos 60 anos* (meus poemas favoritos & prediletos). Belo Horizonte: Edição do autor, 2017.

FREITAS, Guilherme. *Aos 84 anos, Augusto de Campos lança livro inédito e fala sobre trajetória da poesia concreta*. 18/07/2016. O Globo. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/aos-84-anos-augusto-de-campos-lanca-livro-inedito-fala-sobre-trajetoria-da-poesia-concreta-16807757>> Acesso em: 30 jul. 2016, 12:00.

HATHERLY, Ana. *A casa das musas*. Lisboa, Estampa, 1995. (Teoria da arte).

HATHERLY, Ana. *Interfaces do olhar – uma antologia crítica/uma antologia poética*. Lisboa: Roma editora, 2004.

HATHERLY, Ana. *463 tisanas*. Lisboa: Quimera, 2006.

HATHERLY, Ana; MELO E CASTRO, E. M. *PO. EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Ed. Moraes, 1981.

MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MELO E CASTRO, E. M. *Ideogramas*. Lisboa: Guimarães Editora, 1962.

- MELO E CASTRO, E. M. *Resistência das palavras*. Lisboa: Plátano, 1975. (Cadernos Sagitário).
- MELO E CASTRO, E. M. *In - Novar*. Lisboa: Plátano, 1977. (Temas portuguesas).
- MELLO, Simone Homem de. *Guilherme Mansur*. São Paulo: EDUSP, Com-Arte, 2018. (Coleção Editando o editor; 9).
- NATERCIA, Flávia. *Entrevista: Jacques Ranciere. Em nome do dissenso, filósofo francês redefine termos e conceitos na arte e na política*. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 57, n. 4, p. 16, Dec. 2005. Disponível em: <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252005000400011&lng=en&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252005000400011&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 15 ago. 2017.
- OLIVEIRA, José (2015). *Arte e Tecnologia na Segunda Metade do Século XX: O Código como Paradigma*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. [tese de doutoramento policopiada].
- RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília, DF: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996. pp. 367-382.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- TAVARES, Salette. *Obra poética: 1957-1971*. [ S.l.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992. 511 p. (Biblioteca de Autores Portugueses).
- TORRES, Rui, SEIÇA, Álvaro. O experimentalismo como invenção, transgressão e metamorfose: a PO. EX revisitada através de PO-EX.NET. *Colóquio / Letras*. Lisboa, n. 193, p. 9-17, set./dez. 2016.

## Notas

\* GUILHERME PAOLIELLO - professor do curso de licenciatura em música da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutor em Educação pela UFMG. Pós doutoral na Universidade Nova de Lisboa. Coordena o subprojeto de artes do Programa de Residência Pedagógica (CAPES).

- 1 *poeta arca seta*
- 2 Poesia 61 foi um movimento literário português iniciado na cidade de Faro a partir da publicação de uma revista com esse mesmo nome. Teve como participantes os jovens Gastão Luz, Casimiro Brito, Maria Teresa Horta, Luiza Neto Jorge, Fiama Hasse Pais Brandão.
- 3 A série completa foi publicada na revista Noigandres número 2, em 1955, e teve sua primeira audição realizada por Damiano Cozzella e L. C. Vinholes, no V Curso Internacional de Férias “Pro-Arte” Em Teresópolis, em 1954, sob a coordenação de H. J. Koellreutter.
- 4 Participaram do evento Ana Hatherly, Herberto Helder, Barahona da Fonseca, E. M. de Melo e Castro, Salette Tavares e António Aragão (poetas e autores do volume “Poesia Experimental”), Manuel Baptista e os músicos Clotilde Rosa, Mário Falcão e o próprio Jorge Peixinho. Foram apresentadas também obras de John Cage, único nome externo ao círculo participante do evento.
- 5 Ana Hatherly (realização e montagem) e Pedro M. Amorim (imagem), em 1977, 16mm, p/b, sem som, 3'55". Disponível em <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/e-m-de-melocastro-musica-negativa/>